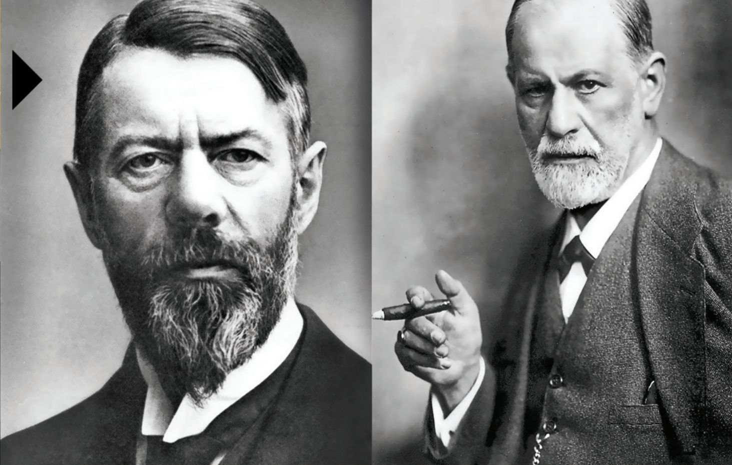


المدير المسؤول: ياسين الحليمي ◆ العدد 54 ◆ ملف الصحافة 02/2004 ◆ الإيداع القانوني 0024/2004. ◆ الترقيم الدولي 1114-8179. ◆ نونبر/دجنبر 2014

سينما: قراءة في فيلم "جمجمة"



فكر

الإسلام: عودة السحر إلى العالم

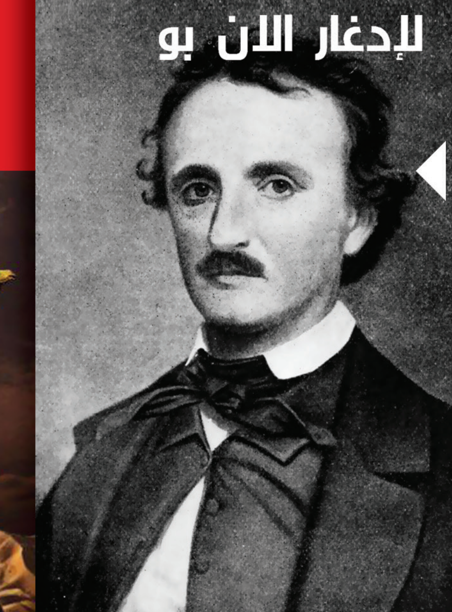


حوار

الفنان التشكيلي سعيد بوجغاض: الفن التشكيلي هو إعادة إنتاج لما تراه عين الفنان باستمرار

ترجمة

"عفريت الشكاسة" لإدغار الان بو



مقالة

رائد إحياء النموذج الشعري العربي القديم في الصحراء المغربية، الشاعر الشيخ ماء العينين





شهرية ثقافية تصدر عن شركة



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
د. عبد الكريم برشيد
د. نجيب العوفي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
يونس إمغران
فؤاد اليزيد السني
عبد السلام مصباح
أحمد القصوار

القسم التقني:
دلال الحايك - معاذ الخراز

مدير الإشهار:
فيصل الحليمي

المدير الفني:
هشام الحليمي

التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
Volk Imprimerie
Tél: 0539 95 07 75

التوزيع:
سوشبريس

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 0024/2004
الترقيم الدولي: 8179-1114

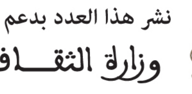
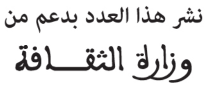
شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

• لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
• المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
• المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
• في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس: 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
SOCIETE GENERALE
Agence: Tanger Ibn Toumert
022640000104000503192021

نشر هذا العدد بدعم من

إفتتاحية

تجديد الخطاب الثقافي وتأهيله لمواجهة ظواهر الإرهاب

*** أطلق المغرب خلال الأيام الماضية مخطط «حذر» في إطار السياسة الأمنية للمملكة في مواجهة الإرهاب. وهو مخطط استباقي كما صرح به بعض مسؤولي الدولة. ولكن من منظورنا كمتتبعين لتفاعلات الساحة الثقافية المغربية والعربية، فإننا نرى أنه آن الأوان لتقديم الثقافة على أساس أمن قومي، أي بمعنى إدراج المواجهة الثقافية في معركة مكافحة الإرهاب والفكر المتطرف. وكما قال الكاتب والفيلسوف الفرنسي «ألبير كامو» لكي تصنع ثقافة لا يكفي أن تضرب بالمسطرة على الأصابع.

ومن هذا المنطلق أصبح النظر في الخطاب الثقافي ضرورة ملحة تحكمها حيوية المرحلة، فمواجهة الفكر لا تكون إلا بالفكر، وبالتالي تأتي ضرورة إعادة الاعتبار لشخصية المثقف والفعل الثقافي، وأهمية خلق وعي متكامل من كتابات للمثقفين، وأعمال مسرحية وسينمائية تواجه الإرهاب وتعريه وتبين خطورته في هدم العلاقات والقيم الإنسانية والدينية.

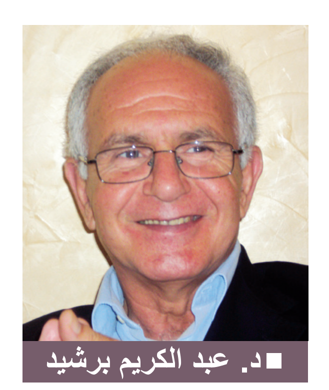
وفي بلد لا تزال نسبة الأمية فيه لا تبعث على الارتياح، فإنه لابد من تغيير الخطاب الثقافي الحالي به. لأن المثقف اليوم لا يخاطب إلا المثقف، ولا يزال في برج عال بعيدا عن أرض الواقع. فالمثقف الذي يجهل وسائل التواصل الحديثة، التي أسقطت أنظمة بكاملها، يجب عليه تبسيط خطابه ليصل للعامة، والتعبير بالتالي عن رأيه في هذا العالم الرقمي الجديد بحروف ورموز غير معقدة، باعتبار أن «اللغة مصدر سوء الفهم» كما قال أنطوان دو سانت- إيكسوبيري.

كما أن لوزارة التعليم دورا يجب أن تقوم به، لأن الثقافة تدخل في نسيج التعليم، الذي بات مطلوبا منه أن يهيئ الطالب ويعده ليصبح مثقفا، لا حامل شهادة مشكوك - أغلبها - في نجاعتها أو في سلامة حصيلتها العلمية. فالجامعة لم تعد تقدم مفكرين، بقدر ما تنتج لنا مجرد مستهلكين لأفكار وثقافات لا جدة فيها ولا نفع. كما أن فوضى وسائل الإعلام، وبروز الصحفي «الجوكر» الذي يفتي في كل شيء، أضحى خطرا على «بعض» من بنيتنا الذهنية ونشاطاتها المنفلتة من ضوابط الأخلاق، وقواعد القانون.

في هذا العدد

العدد 54 - نونبر/دجنبر 2014

بيان طنجة للاحتفالية المتجددة



■ د. عبد الكريم برشيد

لقد تم تكريمي مؤخرا في مدينة طنجة، وأعلنت بالمناسبة هذه المدينة مدينة احتفالية، وأصدرت بمناسبة التكريم وثيقة هي عبارة عن بيان تاريخي يحمل اسم المدينة، ويؤرخ لمهرجان المسرحي الدولي في دورته الثالثة، والذي كان عيدا مسرحيا حقيقيا يليق بطنجة وبوجدانها وبذاكرتها وبعمقها الثقافي والحضاري، وأشهد أنني قد عثرت على شيء كثير من روح الاحتفال الصادق والشفاف في هذه المدينة المفتوحة عالى كل الدنيا، وأشهد أنني قد استعدت ثقتي بالناس من خلال نماذج طيبة ورائعة فيها، وإلى الصديق طارق الرامي ورفاقه في جمعية القنطرة، وإلى كل المثقفين والفنانين المبدعين في هذه المدينة الجديدة والمتجددة والمبدعة، أهدي هذا البيان الجديد عن الاحتفالية المتجددة، ولقد وجدت أن الشرفة التي ينبغي أن يطل منها هذا البيان على الناس لا يمكن أن تكون إلا شرفة (طنجة الأدبية) والتي كانت دائما شرفتي وشرفة كل الكتاب الصادقين، تماما كما كانت شرفة عالية في بيت الإبداع الأدبي والفكري والعلمي، عالية مثل أمها طنجة العالية، ولذلك فإنني سأقتطع من جسد هذا البيان فقرتين فقط، لأنشرهما في هذا الموعد الذي أسميته (أنا الموقع أعلاه) والذي هو مجرد ركن واحد من الأركان المتعددة في هذه الشرفة.



في النقد والنقاد ونقد النقاد

نعم، إنني أحب الجمال، وأهيم به عشقا، ولكن أي جمال؟ الجمال المكلل بالجلال وبالكمال بكل تأكيد، وأعشق السحر أيضا، وهو في درجة السحر الحلال، تماما كما أعشق المعرفة وهي في أعلى وأسمى درجاتها، والتي هي درجة الحكمة، وإنني أقول دائما مع ابن عربي (شرف الإنسان معرفته لنفسه) وأقول مع صديقي بحر العلوم في تلك الاحتفالية المسرحية التي تحمل اسمه: ما قيمة أن يعرف الإنسان أصعب المسائل وأخطرها في الوجود والحياة وأن يجهل أبسطها وأسهلها؟

وما معنى أن يدرك منتهى الأشياء وأن يضيع مبتدأها ومنطلقها؟

وما قيمة أن يحيط بكل شيء علما وهو يجهل نفسه وذاته؟

وإنني أستغرب لمن يشتغل بالنقد، ويسعى لأن يعرف الشعراء وشعرهم، وأن يفك شفرة الكتابة وشفرة الكتاب، من غير ان يعرف نفسه أولا، ومن غير أن يعرف بها ثانيا، وأعتقد أن فاقد الشيء لا يمكن أن يعطي أي شيء، ولعل هذا هو السر في أن يتحول كثير من النقد إلى الوصف وإلى الأحكام العامة وإلى ترديد الكليشيهات النقدية الجاهزة، والتي لا يمكن أن تخرج عن شيئين اثنين لا ثالث لهما، أي المدح المجاني أو الهجاء العدواني ولا شيء سوى ذلك، ولهذا فإنني أقول لكل أصدقائي النقاد الكلمة التالية (اعرفوا أنفسكم أولا، وتأكدوا بأن من لا يعرف نفسه لا يمكن أن يعرف أي أحد من الناس، وابحثوا عن الجمال في أنفسكم أولا، وتأكدوا مع الشاعر إيليا أبي ماضي بأنه لا مهرب من الحقيقة التالية، والتي هي: (والذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا)

نعم إنني أسافر، بحثا عني أولا، وبحثا عن الجمال والجلال ثانيا، وبحثا عن المعرفة أيضا، وأعتبر أن المعرفة لا تكون صادقة إلا إذا كانت في درجة الحكمة، وإنني أقول مع الشيخ ابن عربي (شرف الإنسان معرفة نفسه)، وأي ناقد يقول لنا (إنني أرى) فإنه لابد أن نقول له :

ـ (كيف ترى ما تراه ونحن لا نراك؟)

اعرف نفسك أولا، وعرف بها ثانيا، وإذا عرفت نفسك عرفت كل الناس، وإذا جهلتها جهلت كل الناس، وهذه هي مأساة بعض النقاد اليوم، لقد كتبوا على نفسهم أن يكونوا خارج أنفسهم، وأن يعيشوا على هامش الحياة، وعلى أن يتحركوا على هامش الإبداع والمبدعين، وعلى أن يكتفوا بوصف الوقائع والحالات بدل أن يعيشوها أولا.

حقا، لقد صدقت يا شيخنا، إن (شرف الإنسان معرفة نفسه) ومعرفة الذات أولى من معرفة أي موضوع، كيفما كانت خطورة هذا الموضوع، وعليه فإنني أنصح كل النقاد أن يكونوا أكثر من مجرد تقنيين، وأكبر من مجرد حرفيين، وأكبر من مجرد كتاب تقارير، وأن يهتموا بفقه النقد أولا، والذي لا يمكن أن تكون له قائمة إلا مع وجود رؤية جمالية وفكرية وأخلاقية ثابتة، فما أسهل لعبة إطلاق الأحكام المزاجية والعشوائية، وما أصعب الطريق إلى المعرفة والحكمة.

أنا ما أردت أن يكون لي مذهب من بين المذاهب، ولا سعيت لأن يكون لي مسرح مختلف من بين المسارح، ولا عملت من أجل أن أكون في جهة من الجهات، ولقد اعتبرت دائما أن الكلية (مذهبي) وأن الشمول منهجي، وأن الوحدة (ديني) وأن كل هذا الكوكب الأرضي وطني، وأن كل هذه اللغات لغاتي، وأن كل الناس إخوتي، وأن كل هذه المسارح مسرحي، وأن كل الطرق التي تؤدي إلى الحق والحقيقة، وإلى الجلال والجلال، هي طرقي، وأن كل الذين يمشون معي في نفس الطريق هم أصحابي وأحبابي، وهم بالضرورة رفاق الطريق، وإيمانا مني بأنه لا يمكنني أن أمشي في هذه الطريق وحدي، فقد أسست مع رفاقي جماعة المسرح الاحتفالي وبنفس روح الجماعة مازلت أمشي في نفس الطريق.

في الحقيقة والحرس والعسس

أنا لا شيء يزعجني أكثر من وجود شيء، أو من وجود شخص، أو من وجود جهة توقفني عند حد معين، وتقول لي (من تعدى حدودي فقد ظلم نفسه) لأنني مقتنع بأن الحقيقة ليس لها حدود، وبأن الجمال ليس له حدود، وبأن العبقرية الإنسانية ليس لها حدود، وإن من الغباء أن نجد من ينصب نفسه دركيا في الفكر والفن، ومن يريد أن يكون وصيا على العقول المفكرة، وعلى النفوس الصادقة، وعلى الأرواح الحرة.

ولا شيء يضحكني أكثر، من وجود خيالات وأشباح وصور مشوهة، تريد أن تخيفني وترعبني، وأن تحاول أن تقنعني بوجود أجساد وغيلان وأرواح وهمية لا وجود لها إلا في الخيالات المريضة.

إنني أعرف أن الحقيقة موجودة، ولكن في جهة خارج كل الجهات، وفي مكان خارج المكان، وفي زمن خارج كل الأزمان، وأعرف أن إدراك هذه الحقيقة غير ممكن، ولكن هذا لا يمنعني من أعشق هذه الحقيقة، وأن أبحث عنها، وأن أنفق كل أيام عمري في طلبها والكتابة عنها.

لحد الآن لم أصل، ولم أدرك شيئا مما أريد وأبتغي الوصول إليه، ولي اليقين بأنني لن أصله في يوم من الأيام، أو في عام من الأعوام، ولكنني مع ذلك لا أكف عن الطلب، ولا أكف عن السؤال، ولن (أتوب) أبدا عن ممارسة حقي الشرعي في الشغب، ولن أتوقف لحظة عن حمل الصخرة السيزيفية إلى الأبعد والأعلى، وما يهمني هو أن أمشي وأمشي، إلى الأمام والأسمى دائما، وأن أترك في الطريق كتابات وعلامات صادقة وناطقة وبلغية، ليعلم أحبابي وأصحابي وتلامذتي أنني قد مررت من هنا، وأنني قد كنت فعلا هنا، وهذا هو أنا، لقد كتب علي في أسفار الوجود أن أكون مشاء، وأن أجد متعتي ولذتي في المشي، وأن أبحث عن معنى وجودي وحياتي في هذا المشي.

فأنا المسافر بلا حقيبة، لأن أصدق كل الأسفار هي أسفاري التي كانت نحو نفسي، وفي نفسي وجدت قارات جديدة، ووصلت إلى جزر وخلجان بعيدة، وقطعت صحاري بها واحات ساحرة، وقطعت بحورا ومحيطات بعدد لا محدود.

لدي مساهمات كثيرة في عالم المسرح، قد تكون كبيرة نسبيا، تماما كما يمكن أن تكون صغيرة نسبيا، وأعرف أنها قد لا تكون جميلة بشكل كامل، ولكن هذا لا يمنعني من أقول بأنني فعلا أعشق الجمال البهي، وإن كان هذا الجمال لا يعشقني فتلك مسألة أخرى، وما حيلتي إذا كان الحب من طرف واحد معذبا وقاسيا ومدمرا؟

أكتفي بهذا، والبيان الذي نشره المهرجان في كراسة أنيقة مازال طويلا.

أبواب

حسن الرموتي

الباب الأول

ثمة شخصان لا يبتسمان، يرتديان لباسا موحدا، لا شك أنهما حارسا هذه الإدارة التي قصدتها اليوم لغرض يخصني، في الحقيقة هو استدعاء وصلني، استوقفني أحدهم، وطلب مني ما يثبت هويتي والقصد من الزيارة. بعدما تأكد من بطاقتي والاستدعاء الذي أحمله قال دون أن يبتسم: عندما تعود سأرجع لك بطاقتك، هذه هي القوانين .. فتح الباب الزجاجي الكبير وأمرني بالدخول وأشار إلى باب آخر ...خطوت وئيدا ..أدهشني شكل البناية وأناقتها وجمال أثاثها، تذكرت الأزبال التي تملأ الشارع..

الباب الثاني

كان ثمة رجل واحد، يرتدي زيا أنيقا، يبتسم نصف ابتسامة... لكنه استقبلني ببرودة واضحة ..أدخلني مكتبا صغيرا، لكنه نظيف، أجمل من مكاتب المقاطعات والإدارات والأقسام الدراسية التي خبرتها ..ناولني ورقة وطلب مني أن أجيب عن بعض الأسئلة من قبيل العمر، العمل، اسم الأب والأم، عدد الأطفال والانتماء السياسي وغيرها.. ناولته الورقة، تأملها مليا وقال: خطك جميل وواضح، أغلب الذين يأتون هنا لا يحسنون الكتابة، ويرتكبون أخطاء فادحة. طلب مني وبنصف ابتسامة النهوض، تبعته وأدخلني بابا آخر..

الباب الثالث.

وجدت نفسي في مكتب أنيق أنيق جدا ..لوحات تشكيلية لفانين كبار وبتوقيعاتهم ... مكتب فاخر من خشب العرار، أرائك جلدية وثيرة، ثمة سكرتيرة جميلة جميلة جدا جدا، شعر أشقر، عينان سوداوان ..تساءلت في نفسي عن هذه المفارقة بين عينين سوداوين وشعر أشقر، العيون الخضر أو الزرق هي التي تلائم الشعر الأشقر .. لا يهم، ما يهمني أن أقابل المسؤول الأول، أبو البركات .. سكرتيرة تبتسم ابتسامة كاملة مادمت وصلت إلى الباب الثالث ...طلبت مني بأدب كبير أن أجلس، جلست ..كانت ثمة مجلات وجرائد على الطاولة الزجاجية أمامي ..فوجئت أنها كلها ذات طابع ديني.. ابتسمت في نفسي وأنا أقارن بين شكل ولباس السكرتيرة وهذه المجلات ..فجأة جاء صوتها هادئا، أبو البركات ينتظرك تفضل...

الباب الرابع

دخلت، المكتب فاخر جدا جدا .. أفخر من المكاتب السابقة، تبذير واضح، تذكرت ما قاله أبو البركات ذات يوم في تجمع سياسي، التقشف والتشقف، البلاد تعيش وضعا اقتصاديا صعبا... أقسمت في نفسي أن البلد في وضع مالي مريح ..لم يكن أبو بركات وحده، كان معه مرافقه وكاتم سره ومستشاره المدعو الداهية ..كان يجلسان على أريكة يبدو كما لو أنهما ملتصقان، قام أبو البركات من مكانه وأشار عليّ أن أتكلم ...انشغل الداهية بقراءة صحيفة، لكن أذنيه كانتا منتصبتين مثل ذئب ينتظر لحظة هجوم ..تحدثتُ كثيرا عن مشاكل البلاد ومشاغل الناس، عن أحلامهم، عن الجفاف وحال العباد، عن الريع والتعليم، عن البطالة، الاستغلال والمقالع عن الصيد في أعالي البحار، عن الدين والسياسة.. التعذيب، عن العدل .. عن حال الثقافة... توقفت، أخرجت منديلا من ورق كلينيكس كنت اشتريته بدرهمين من امرأة تقتعد الرصيف، مسحت جبيني من العرق الذي تصبب كثيرا، أحسست براحة نفسية ..كان أبو بركات يستمع ..قام الداهية من مكانه، اقترب مني وربّت على كتفي كما لو يواسيني ..ظل أبو بركات بلحيته البيضاء المشذبة بعناية صامتا يتأملني .. قال الداهية: لقد استمع أبو البركات لكلامك واستقبلك، أليست هذه من الديمقراطية.. الآن سننظر في شأنك ..اسمك وعنوانك وتاريخك ...كل شيء نعرفه عنك ... ستذهب وسنتصل بك قريبا، ما يكون غير الخير ...تفضل بالخروج ..قبل أن أخرج سمعت أبو البركات يقول هامسا لكاتم سره: الخطر يأتي من العفاريت الصغيرة.



خرجت، كانت السكرتيرة تضع من جديد أحمر الشفاه ..في الباب الثاني لم يكلمني الحارس بل نظر إليّ نظرة فيها كثيرا من الحقد ..في الباب الأول ناولني الحارس بطاقتي ودفعني ..نزلت الأدراج، على الرصيف كانت ثمة سيارة البيضاء تنظرني ... تقدم مني شخصان، طلبا مني الصعود للسيارة دون مقاومة لأن الأمر في مصلحتي، صعدت، وضعا عصابة على عينيّ، انطلقت السيارة ...بعد لف ودوران وجدت نفسي في مكان لا أعرفه ..لا أسمع سوى وشوشات طيور قادمة من شجرة لاشك وسط حديقة ما ... مازلت انتظر أن يتصل بي أبو البركات ..لا أعرف كم من الوقت مرّ ... ما زلت أنتظر .. وجملة أبو البركات: الخطر يأتي من العفاريت الصغيرة مازالت تتردد في مسمعي.

الباب الأخير

ما أذكره أنه كان بابا حديديا ..اسمع صرير المفاتيح كأنها قعقعة السيوف....

رؤيـــا

حتى الآن، لا أعرف ما سأحكيه لكم، وهل ذلك وقع فعلا لي منذ عقود أم حدث أمس فقط، أم أن الأمر مجرد حلم رأيته ذات ليلة، واستقر في ذهني على أنه واقع، وسرت أحكيه لكل من يسألني عن الحال التي انتهيت إليه أنا الماثل أمامكم . مهما يكن اشهد الله أن ما أرويه ربما وقع بين اليقظة والحلم، ولن أضيف شيئا من عندي لتجميل الحكاية أو تحريفها، ولكم بعد ذلك أن تحكموا: كان الوقت ظهرا، والشهر صيفا، الشمس حارقة تلفح الوجوه وسماء بلورية زرقاء، فقط سحب شاردة تبدو من بعيد. وجدت نفسي وحيدا بين حشد كبير من الناس، ينتظرون شيئا ما، لا أعرف بدوري ماذا ينتظرون، ولأني تعودت على الانتظار وقفت مع الواقفين مادمت لن أخسر شيئا، مرددا مع نفسي إذا عمّت هانت، وإن كنت لا أحب الأمثال ابتسمت في قرار نفسي مستكشفا المكان من حولي. حين طال وقوفي انتبهت أتأمل الوجوه من جديد، كم كانت دهشتي كبيرة حين وجدت

نفسي الرجل الوحيد بين الحشد الكبير، الكل كن نساء، عازبات وربما أمهات، عاريات الرؤوس وحافيات ويرتدين ملابس فضفاضة بيضاء... لم أجرؤ على أن أسأل إحداهن، فقد عقد الخوف والدهشة لساني، اصطنعت آلا مبالاة، وعدم الاكتراث، سرت لأتخلص من هذا الموقف الذي ورطت فيه نفسي دون علم، أحسست بخجل شديد حين كانت النظرات تلاحقني.. زاد اضطرابي حين رأيت الابتسامات على وجوههن، كما لو كن يقلن شيئا لا يحتاج لكلمات، ورغم محاولاتي أن أتحاشى الاصطدام بإحداهن، كن يفعلن ذلك عنوة فأسمع قهقهاتهن.، وقبل أن أخرج من هذا الجحيم انتصبت أمامي امرأة، لا أعرف كيف لفظتها الأرض في وجهي، قالت بجدية بدت لي مصطنعة:

- ماذا لو كنت الرجل الوحيد المتبقي على هذه الأرض وكن نحن النساء الوحيدات المتبقيات على هذه البسيطة؟

بدا لي السؤال غريبا، أو ربما لغزا علي فكّه ليطلق سراحي. لم أنبس ببنت شفة، وقفت متسمرا في مكاني أنتظر أن تفسح لي الطريق، ولأني لم أقل شيئا، ابتسمت المرأة حتى اتسعت حدقتاها ثم قالت من جديد:

- الأمر سهل جدا، ستنجب أولادا، ذكورا وإناثا بعدد النساء اللواتي تراهن في هذا الحشد.

لم تترك لي فرصة للتفكير، أردفت مرة أخرى:

- لنفترض لو كنت المرأة الوحيدة المتبقية وهذا الحشد كله من الذكور، ماذا سيقع؟

بهتت من السؤال، وانتابتني حيرة شديدة وتصبب جبيني من العرق، ولأني دائما أحب الصمت، لأنه من ذهب كما يقولون، وحتى أخرج من هذه الورطة بأقل الأضرار لم أقل شيئا، حركت رأسي دلالة على الإعجاب بحكمتها وبقولها. اقتربت مني أكثر كما لو كانت تهمس لي:

- ستقوم ولا شك حروب ضارية من أجلي، وسيموت نصف الرجال، والآخرون سيكونون عبيدا لمن أكون من نصيبه، وفي أحسن الأحوال، سأنجب ولدا واحدا خلال السنة الأولى....

تأملت عينيها السوداوين، وجبينها البض، وشعرها المنساب... وحتى أكسر هذا الجمود الذي يشبه الجليد بيننا، نزعت حذائي وقدمته لها، فقد رأيت قدميها الداميتين تبعثان على الشفقة... تخلصت من الحشد بعد لأي وأطلقت ساقيّ للريح صوب البحر، فقد كنت في حاجة لأطفئ نار الغواية التي استبدت بي وسط هذه الحشد. حين التفت ورائي، أفزعني المشهد، كانت النساء تتعقبني مهرولات، حافيات عدا التي أعطيتها حذائي، فقد كانت تتقدمهن، بذلت جهدا مضاعفا لأصل إلى البحر. مازلت أجري وأركض، فركت عينيّ لأتأكد أني لا أحلم، كنت أقترب من البحر، وهن يقتربن مني، فوق الرمل أحسست بحرارة الأرض تلفح باطن قدميّ وصرت أقفز مثل ديك مدبوح، رأيتهن يفعلن مثلي، حاولت أن أضحك، لكن الموقف ليس موقف ضحك، غمست رجليّ في ماء البحر، أحسست بانتعاش جميل. تقدمت نحو الموج، غاصت الأقدام كلها في ماء البحر، قدماي وأقدام النساء المهرولات، كنت أتقدمهن رافعا يديّ إلى الأعلى كقائد اوركسترا محترف، ما زلت أتقدم، على صفحة الماء لم تعد تظهر غير الأيدي المتمايلة مثل السنابل تهددها الريح، ثم صارت تختفي شيئا فشيئا ....حين طفوت من جديد على سطح الماء وكان الوقت مساء، التفت إلى الشاطئ الذي تركته خاليا قبل دخولي إلى البحر، رأيت أطفالا كثيرين، كثيرين جدا، يشبهونني، ولا أثر لرجل أو امرأة سواي ..فقط أشلاء سفينة قديمة جنحت منذ زمن سحيق سحيق ... وظلال أشجار مثل أشباح تراقص الريح مثل عناكب كبيرة، حين خرجت من البحر تحلّق حولي الأطفال منشدين أغان لم أتبين كلماتها، أرهفت السمع قليلا، التقطت أذناي جملة لم افهم معناها: يا أمنا التي في البحر، ويا أبانا الذي على الأرض ...شدّ بعضهم يدي واقتادوني، ناولني أحدهم حذائي... لم يكن أحد على الشاطئ، أنا والأطفال فقط. القمر وحده كان يطل علينا بهيا وشاهدا. سرنا بخطوات وئيدة كم لو كنا نمثل مسرحية تاريخية أو ملحمة..

شكّل الأطفال حلقة وكنت أنا مركزها ... كانت الحلقة تدور وأنا أدور معها .. أصابني دوار شديد وسقطت ...حين صحوت من جديد نظرت للبحر، صعقت لهول المشهد كانت أيدي الصغار تبدو وسط الموج، تتوغل رويدا رويدا، وحده الصدى يردد:

- يا أمنا التي في البحر ... يا أمنا التي في البحر...

نظرت لحذائي من جديد، تساءلت كيف وصل ليد هذا الطفل، نزعته من جديد ووضعته تحت رأسي واستسلمت لنوم عميق ..وحده وصوت الريح كان يأتيني من بعيد، يشبه الصوت الآتي من المحارات حين كنا نضعها على سمعنا ونحن أطفال.....

شعر

أنساك ولا أنساك

أنساك ولا أنساك
ذكراك الشامخة
الراسخة
تترنح كبقع من الضوء
بين أهدابي
بين أناي وأنيني
تعود كالفصول
تثلج صيفي
وتحرقني في ربيعي
ذكراك الغاشمة
الظالمة
كرزمة من الظلال
تسكن المرايا
والسطور والثنايا
أراك في كل الوجوه
وأحيك لك كل يوم
ظلا جديدا أخاطبه
أنساك وأحن إليك
وأذكرك في نسيانك
فذكراك نشاز
يسكن كل أغنياتي
نشاز تطرب له أذني
وكل حواسي وأحاسيسي

■بشرى الموعلي

شعر



■أمينة الصبياري

الحوريات

- 1 -
النجوم
فخاخ المساء

- 2 -
القمر
شرك
نصبته السماء
لعشاق الضوء

- 3 -
الغيوم
قطن نبت
في المرتفعات

- 4 -
الريح
أنفاس آلهة
تتحسر

- 5 -
النوارس
حراس الزرقة
في عيون البحر

- 6 -
البحر
دمع
الحوريات

كن أنت

كن أنت
ولو قاتلك العالم
كن أنت
لو طاردتك الساحرات
كن أنت
لو كاد لك الأصدقاء
قبل الأعداء
كن أنت
لو طردتك القبيلة
لو حاربك النمل
والصقر
كن أنت
في كل فصول الفجيعة
والفرح
في كل التراتيل
والصلوات
في الجنة
أو في السعير
كن أنت
حتى وإن ابدا
رسمك باهتا
ووشمك مغتربا
حتى وإن كانت
أغانيك بدائية
أو لحنا
لم يُكتب بعد
كن أنت
لو عذبوك
لو قتلوك
لو نهشوا لحمك
كالذئاب
كن أنت
لو فرشوا لك
الأرض وردا
كن أنت
في صورة فراش
أو خفّاش
ما يهم
أنّك أنت أنت

إبداع شعر

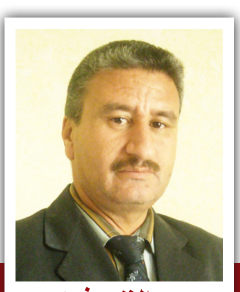
أشعار

سعيد الباز

في هذه اليد المرتخية
في أناة
على مقبض الكرسيّ الهزّاز
ما لا يدرك من الإيماءات
المبهمة حدّ السؤال.
في هذه اليد المرتخية
سيجارة شبه منطفئة
ودوائر دخان
تتلاشى في هدوء
حذر إزعاج النائم
الذي يحلم
بما يحدث للقطارات
حين تتورط
عند مداخل الأنفاق.
****
تعوّدنا
على مهادنة الغباء، بكثرة المصافحات.
الأيام الكثيفة
الأيّام نفسها، لم تكن مفتوحة سوى على الألم.
ندور بالكأس العنيفة
من أجل أن ترفق بنا الحيطان
من أجل أن نمسك بالقشّة الزاهية.
من أجل حياتنا الثابتة
مثل صورة جانبية
تتآكل من الأطراف
ومن داخلها
تحدّق أخيرا أعين الأشباح.
(ضجر الموتى على الباب)

شعر

الطفل الشعري



عبد الغني فوزي

إلى الشاعر كريم حوماري الذي عبر سريعا في القصيدة، مثلما في الحياة...



كريم حوماري

حين ودعوا..
انغلق علي الظل
وانمحى الباب
على الأدراج العميقة
كما خدوش المرايا،
على الأدراج حيث لا صوت
ولا شعاع
إلا هذه الأعضاء المديدة الأثر
في الفيض الذي لا راد له
وأحيا مديد القلق في السؤال
كما خريطة الروح
بين طعنتين
أنا لا أضرم النار إلا في الماء
وليفيض ما يفيض
تلك قبلتي المتدفقة
فهل ترى ؟؟
ها أنثت قبلتك الصغيرة
أيها الأعزل دون حضن
في جيب ناضح كالشعر!
وتنحيت..
شاردا أو مقيما في كفن
كاشتياق الجذر
ماهم ياكريم
إن تنكرت القبائل
وحوصر يتمنا في الصدا
هو العزف التائه
يبيت على وتر
قبل أن تندلع الخطى
بكامل الوجه!
ها أنثك قبلتك المديدة
على درجها العالي
وانسحبت في المفترق
كمناديل لا ترث ولا تورث
لأنها تطوي على قبلة صغيرة
لا تنحدر أو تقال
بل تمشي بها الشفاه
تحت سقف من عناق

قصة قصيرة



محسن زروال

الخطيئة!

إلى روح الحرائر.. ضحايا داعش الأمس واليوم

التقينا صدفة.. كتاب أحمر ينام في راحتي اليسرى.. وباليمنى.. بين السبابة والأوسط تماما.. كانت ترقد سيجارة.. لم أعد أذكر إن كانت شقراء أو بنية.. كنت يومها قد تركت لحيتي الموحشة تنبت بعفوية.. كانت تدعى فاطمة.. أو ربما كان اسمها..... لم أعد أذكر.. كل ما أذكره.. أنها كانت خجلة كما لو أنها هاربة من وأد.. في عينيها ترقد بعض البداوة.. تقاسمنا السلام.. وبعض الماء البارد.. مسحت جبهتها.. وانسابت تحدثني عن قصتها..

أذكر فيما أذكره.. أنها أحبت راعي إبل.. كل مساء.. حين تنام قريتها.. تنسل في جنح الظلمة.. لتلتقيه عند سفح الجبل.. يجلسان عند بوابة كهف منسي يتهامسان.. حدثها عن الشمس التي ستشرق يوما من الشمال.. وعن القمر الذي يحدثه همسا.. نادى في الكهف فرده الصدى.. صدقته.. كانت تصدق كل شيء.. كل شيء.. مرة.. جاءها مرتعدا.. كان جسده باردا كميت.. هترف بكلام لم تفهمه.. حضنته عله يطرد بعض الحمى الباردة.. سرى الدفء في عينيه.. مد يده إلى تفاحتيها.. جفلت.. احمرت عيناه فراودها عن بكارتها.. تمنعت.. وكما الثور الهائج.. مسعورا طرحها أرضا.. صب عليها بعض القطران.. خيرها بين أن تستكين إليه فيهديها في عيد ميلادها القادم.. التين والزيتون والتفاح الطازج ونهرا جاريا من نبيذ أحمر.. وبين.. أن يشعل عود الثقاب..

لم تعرف بعدها ماحدث.. فقط حين استفاقت.. تحسست جسدها.. كان منهكا.. وبعض السائل الأحمر ينساب هادئا عند قدميها.. وغير بعيد عنها.. رجال كثر.. أكثر مما تصورت أو حلمت.. حتى أنها لم تعرف كيف تعدهم.. أقنعت نفسها أنهم ربما كانوا بعدد حبات الرمل العالق بعريها.. أمعنت النظر فيهم.. كانوا يشبهونه.. ملفوفون في عباءات سوداء كالغرابين.. بدوا كنسخ مكررة منه.. لحي طويلة.. عصابات خضراء حول الجبهة.. منقوش عليها بالأبيض بعض الكلام الذي لم تفهمه.. ورسم لقضيب طويل بحجم السيف.. من حسن حظها أنهم لم ينتبهوا إليها.. تسللت دون أن يشعر بها أحدهم.. وراحت كمجنونة تجري.. جرت ملئ خوفها.. بدت الأرض تنساب تحت قدميها سريعا.. طين.. ماء.. صخر.. عشب.. رمل.. لحظة توقفت.. تداخلت الصور في عينيها وعلاها بعض الضباب.. وكبقرة في المذبح.. خارت وخرخرت..

حين استفاقت.. كان كل شيء تغير حولها.. زعيق السيارات.. لوحات الإشهار المضاءة بالنيلون.. صفائح معدنية تبث صورا.. نساء شبه عاريات.. رجال بلحي حليقة.. يمسكون أعوادا متقدة تنفث دخانا خانقا.. ويشربون بمهل من كؤوس بلورية.. شابة تسحب عشيقها من شفتيه إلى ركن قصي من زقاق ضيق.. مشت قليلا.. كان الكل نسخا مكررة من الكل.. عند الاستدارة كنت هناك.. كتابي الأحمر وسيجارتي التي لم أعد أذكر لونها.. استأذنت بادب جلست.. تلت بعض الأشعار التي حفظتها من راعي الإبل.. لم يعجبني شعرها.. لكنني لم أعترض.. تركتها تتمتم به كتراتيل قديمة..

حين استراحت.. واستعادت بعض ألقها.. انتصبت.. دست يدها في صدرها ومدت لي تفاحة حمراء صغيرة.. لم أشكرها.. مسحت بعض الرمل العالق بالتفاحة.. وقضمتها..

حين اختفت فاطمة.. أو.... لا يهم اسمها.. كنت قد تعريت....... واكتشفت الخطيئة.

إبداع

قصة قصيرة

سِيدِي خَايْ





■ محمد الشاوي

أنا رجل أعاقر الخمر كل يوم ولا أستطيع الإبتعاد عنه، فقد صار كالدم الذي يجري في شراييني. أعمل موظفا بسيطا بوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، وسأخرج على المعاش في السنة المقبلة. لا أخفيك سرا بأنني أقوم بعملي بتفان وإمتثال لروح الواجب، فأنا لم أتغيب عن عملي قط إلا لظروف قاهرة كالمرض أو لموت أحد الأقارب أو للذهاب رفقة والدتي المسنة لعيادة طبيبها بالرباط.

طوال مدة عملي لم يسبق لي أن تزوجت رغم عدة محاولات باءت كلها بالفشل، فمن منهن ترضى أن يكون لها زوجا سكيرا..!

ذات يوم طرق مكتبي موظف يعمل معنا بالوزارة وعلى محياه سرور وفرح، لم يسبق لي أن رأيته على شاكلته هاته..!

تساءلت في نفسي ماذا يريد أن يخبرني هذا الرجل؟ غريب أمره..! فأنا لأول مرة يبتسم في وجهي. كل ما أعرفه أنه شخص غريب الأطوار وعبوس الوجه وذو مزاج متقلب وكثير الميل إلى الجنس اللطيف..!

ويقال والله أعلم، بأنه جد متدين إلى درجة التزمت مع أفراد عائلته..!

طلبت منه الجلوس بكل إحترام ووقار، فأخبرني بصوت مرتفع:

- لقد تم إختيارك في قرعة الحج للديار المقدسة، هنيئا سيد أحمد

- ماذا تقول ؟؟ تم إختياري للذهاب إلى الحج؟

- نعم

- أنا لم أشارك في هذه القرعة..!

ولماذا تم إختياري أنا بالضبط..!

- لقد تم إختيارك مع الموظفين الذين سيحالون على المعاش.

- مممممممم وهل بالإمكان لوالدتي أن تذهب مكاني؟

- لا غير ممكن إلا للموظفين بوزارة الأوقاف والذين سيخرجون على المعاش في السنة المقبلة، فقد وقع عليك الإختيار معهم.

إنتابني إحساس غريب وقلت في نفسي خلسة: كيف يمكن لسكير مثلي مدمن على معاقرة الخمر أن يذهب إلى الحج ..!

فأنا لا أستطيع إكمال يومي دون ما أن أشربه..! ما العمل إذن؟

إقترب اليوم الموعود وركبنا الطائرة ولبست لباس الإحرام الأبيض المعروف مع من رافقني من الحجاج ...

دخلنا إلى الفندق في موكب مهيب ووسط إستقبال وتكبير وتهليل من طرف الإخوة المزورين من السعوديين، غمرتني سعادة بفرح الحج وحلاوة الإيمان ... لكن تذكرت الخمر..!

فجسمي بدأ يرتعد فقد إقترب أن ينتهي نصف اليوم، ونحن الآن على موعد مع آذان المغرب.

صلينا جماعة وبمجرد إنتهائنا ذهبت مسرعا إلى غرفتي، لست أدري ماذا جرى لماعدتي..! نعم إنه الغثيان، لقد أرجعت كل ما أكلته...

آه إن جسمي كله يرتعش، فأنا بحاجة لشرب الخمر حتى أستعيد عافيتي ولكي يعود لي توازني النفسي..

قررت بعد تفكير طويل الذهاب إلى غرفة الطواف الذي يطوف بنا، لكي أخبره بما أشعر به، وما الذي جرى لي، فأنا بحاجة ماسة لشرب الخمر وإلا فسوف تنتهي حياتي..!

طلبت منه أن يعدني بأن لا يخبر أحدا عن سبب زيارتي له، فكان الحوار بيننا على الشكل التالي:

- تفضل يا حاج بالجلوس مرحباً بك.

أخبرني عن سبب زيارتك لي لقد أخفتني، فأنت على ما يبدو لي جد مريض والتعب يظهر على ملامح وجهك.

- لا أستطيع إخبارك حتى تعدني، ووعد المسلم دين عليه.

- أعدك بأن لا أخبر أحدا والله يشهد على ما أقول لك.

- سيدي الطواف، أنا رجل مدمن للخمر، فقد قال لي الطبيب بأن ماءه صار كالدم يجري في شراييني، لدا فأنا بحاجه لشربه وإلا سوف تنتهي حياتي..!

إبتسم الطواف لي وقال بصوت خافت:

- لا عليك يا حاج موجود..! إنه موجود..!

ذهبت معه إلى منزل له بالقرب من المدينة المنورة، ودخلنا سويا وفتح لي باب الثلاجة الموصد بالقفل، فإذا هي ممتلئة عن آخرها بالبيرة..! وأشار بيده إلى مكان سري بجوار الثلاجة فوجدت علبتين من الحجم الكبير للويسكي والخمر الأحمر..!

إنتهت مدة الحج وعدنا إلى المغرب وتم إستقبالنا من طرف طاقم الوزارة من الذي سهر على إعداد ما لذ و طاب من الحلويات

والأطعمة الجميلة... وفجأة صاح أحد الموظفين في وجهي قائلا:

-الحاج أحمد الحمد لله على سلامتك، تقبل الله منك.

- شكرًا سيد عزيز نتمنى أن يقبل الله منا..

- كن متأكدا أن الله عز وجل قد غفر لك ما تقدم من ذنبك ومسح كل ما علق بتاريخك من محرمات سِيدِي خَايْ.

- كم أحب منك مناداتي ب سِيدِي خَايْ، بالمناسبة فأنا بحاجة لشرب الخمر هل مازلت تحتفظ بتلك القنينة الصغيرة «بِيطَاكَا» التي تضعها في جيبك.؟

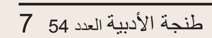
- ما ذا تقول يا حاج..!!

- ما سمعت

نظر إلي باستغراب ثم أردف قائلا:

- إنك لن تتغير سِيدِي خَايْ هههههه

إذهب إلى مكتبي وستجد ما تريد في رف الأرشيف وسط الملفات القديمة لرخص بناء المساجد..



الإسلام: عودة السحر إلى العالم(1)

(إلى المرحومة زهور العلوي)



■عبد السلام الطويل

- (العنوان هو تصرف في عنوان كتاب مشهور لماكس فيبر. للمفارقة: ففيما جاء الدين لمحاربة السحر، فإن الأنظمة السياسية العربية الإسلامية ظلت دائما تلفق ارتباطها به للبقاء في الحكم أو لتبرير ممارساتها للحكم، متأولة له ومستخدمة إياه، تماما كما لو كان سحرا. بمعنى آخر، أن الدين من حيث تاريخه ظل مرتبطا دائما بما هو سياسي وعلى نحو ما، أي أنه استعمل كإيديولوجيا، فقبل أن يكون حاجة روحية ضرورية عند الشعوب، استخدم كإيديولوجيا: بمعنى أن «تعلق» هذه الشعوب به كشغف عميق أو كهوى من أهوائها جعل الأنظمة تستثمره سياسيا لإضفاء المشروعية على ممارساتها أو لاستقطاب هذه الشعوب).

- يقول هيجل «أن الإنسان وحده هو الذي يمكن أن يكون له دين، [فيما أن] الحيوانات تفتقر [له] بمقدار ما تفتقر إلى القانون والأخلاق») «المعتقدات الدينية لدى الشعوب». ترجمة :إمام عبد الفتاح إمام: مراجعة ع. مكاوي. سلسلة عالم المعرفة. ماي 1993 ص7) فالدين «يدخل في صميم ماهية الإنسان، مثل العقل» (نفسه): (هناك من قال بأن الإسلام يقتصر على الدين وحده ولذلك لا يجب الخلط بين السياسة والدين، وبهدف مغرض هو الانتصارللأنظمة السياسية، فاللهم هي أو الإسلام السياسي [بمعنى أن مطلب العلمانية ظل -بتعبيرآخر- مقترحا أساسيا، لكنه ظل أيضا وما زال «مطلبا نخبويا» اخبار اليوم، ع: 1277 أي أنه ظل في الاعتبار العام «يرادف الإلحاد» (، م. م.) حتى وإن كان من ينادي به يعني به حياد الدولة ومناهضة كل استغلال للدين، بأن لا تفرض الدولة دينا رسميا على المجتمع و«لا تعاقب من اختار دينا آخر» (...) «فالدولة التي تعتنق دينا ما وتحرسه ببنادق السلطة وبالقوانين الزجرية والقهرية، لا يمكن أن تكون ديموقراطية لأنها تتدخل في معتقدات شعوبها وآرائهم وتعمل على توجيه المال العام لبناء المساجد» وتوزع عليها خطب الجمعة التي تشيد بدين الدولة وذلك بحسب نزاربنمط (أحد الناشطين في حركة 20 فبرايرالمغربية) بدل توجيهه لبناء المدارس والمستشفيات، (المرجع .س). صحيح أن العلمانية لا تعني الديموقراطية بالضرورة، بحسب خ. الرياضي (رئيسة الجمعية المغربية للدفاع عن حقوق الانسان في المغرب)، «لكنها شرط أساس لها»، أي أنها «ضد استعمال الدين لممارسة الاستبداد» ومن هنا الدعوة النقيض، أي تحرير الدين من الدولة، وليس العكس، والتي لا تتنافر مع وجود أحزاب سياسية دينية تدعو الى .. «العبودية الإرادية» التي تمجد القائد الذي يعود له وحده الحق في تفسير الدين. (المحلل النفسي المصري مصطفى صفوان في العديد من مقالاته وفي كتابه «لماذا ليس العالم العربي حرا؟». منشورات دونويل، 2008). هذا ولقد ساهم انهيار جدار برلين سنة 1989 في «تنصيب الدين كبديل للإيديولوجيا» (روح الدستور. سعيد خمري. منشورات: دفاتر سياسية، 2012 ص84) بمعنى قيام اهتمام خاص بالسياسة منظورا إليها من خلال الدين وربط الأخلاق بالدين أي بتصور للسياسة كما ينبغي أن تكون. هذا ويرجع الكتاب المشار إليه «ظهور أول جمعية إسلامية بالمغرب ذات أهداف سياسية الى سنة 1969، والتي كانت تلتقي في جزء كبير من أهدافها مع رغبة السلطة في صراعها ضد اليسار [...] حيث تأسست «الشبيبة الإسلامية» على يد عبد الكريم مطيع والتي «ستنشق عنها «الجماعة الإسلامية» بزعامة ع. بنكيران» (ن. م. والصفحة) التي ستتحول الى حزب سياسي يصل الى الحكم في المغرب بإجراء تمييز بين الدعوة والسياسة وتدبير الشأن العام «وفق الشروط القائمة على الاعتراف بالشرعية الدينية والسياسية للمؤسسة الملكية» أو كما يقول الشيخ محمد الفيزازي / وأحد أقطاب «السلفية الجهادية» بالمغرب المتطلعين الى تأسيس حزب سياسي: «إن أمور الدين في المغرب هي من اختصاص أمير المومنين» عبد الإله سطي: «قراءة أولية ...» انظر مجلة وجهة نظر ص13ع59 شتاء 2014 وانظر أيضا: «الملكية والإسلاميون في المغرب». دفاتر وجهة نظر. ع. 25. وعموما هناك حضور دائم للدين أو هناك امتزاج للسياسة والدين أو هناك تداخل في تاريخ المغرب بين الزاوية والحزب. كما أن هناك تداخلا في تاريخ العالم العربي الإسلامي بين السياسة والدين بحيث يصعب الفصل بينهما...

- 2. (يتحدث م. غوشي عن «نهاية الدين» في إطار الحديث الشائع عن النهايات ويتحدث عن المسيحية باعتبارها تمثل هذا «الخروج من الدين»، لماذا لا يعتبر الإسلام كذلك باعتباره كان خاتمة الديانات؟) م. غوشي (غياب السحر عن العالم. غاليمار1995 /ص 169)..

- 3. الإسلام والسياسة: الإسلام باعتباره **دينا ودولة**. يمكن القول بعامة: يتضمن الإسلام العبادات/علاقة الإنسان بالله، كما يتضمن المعاملات (علاقة الإنسان بالإنسان، أي علاقته بالمجتمع)..

- من الأسطورة الى العقل ومن الجماعة المؤسسة الى الفرد

- دوركهايم وتعريفه للدين باعتباره «الشكل الإبتدائي للحياة الاجتماعية» -فرويد: «عصابٌ استحواذيّ جماعي، يُنفّس ويصون الإحساس بالذنب اللاشعوري الذي يستثير كل فرد»... لكن فرويد كان يعتقد بقوة أن التطور العلمي سيعمل على تبديد هذا «الوهم»: (في حين انه لم يبدده). هذه الأطروحة تم تجاوزها اليوم: فلا كان يعتبر أن الدين سيظل يعبر عن حاجة مستقبلية لأنه يضفي دلالة على العالم الذي يزداد التباسا وخضوعا لهيمنة التقنية أو لهيمنة السلطة. فالإيمان غير قابل للإلغاء، لأنه يعتبر «الشكل الأول من التفكير» ولا فكاك للتفكير من اللغة وكما بَيّن ذلك ك.ل. ستروس فإن القوانين الأصلية التي يخضع لها البشر هي قوانين اللغة. فمنذ الولادة ونحن ملزمون لا شعوريا بالكلام الذي يسميه لاكان بالآخر الكبير. في الديانات البدائية فإن هذا الآخر كان مجسدا في السلف الأسطوري، الطوطم، آلهة المدينة القديمة، قبل أن يتحول الى اللاإله الأوحد في الديانات التوحيدية. (م. صفوان في حوار ادلى به الى مجلة تيل كيل، فبراير 2009 ص51). فلاسفة الأنوار الذين يجسدون الأصل للتصور الحديث للسلطة السياسية، لم يكونوا يطالبون باختفاء الدين، بقدر ما طالبوا بفصل اللاهوت عن السياسة وفصل الكنيسة عن الدولة. في العالم الإسلامي قام دائما أو بقي هذا الارتباط، فالإسلام دين ودنيا (أنظر أعلاه). يقول م. ص ان كل تاريخ الأمة الإسلامية يخضع إما لخليفة أو لسلطان او لقائد لا يحمل سلطة زمنية فقط بل إنه يستثمر الدين من أجل خدمة أهدافه الخاصة. فليس في القرآن ولا في الحديث ما يؤسس دولة، وإذا كان الأمر حقيقيا -بحسب م ص-، فلماذا لم يتم تأسيسها منذ وفاة الرسول «بدل الاقتتال؟» وباستثناء الرسول فإن الله لم يأذن بمعرفة الحقيقة لاي شخص آخر، ومهما كان وضعه ومستواه، كما لم يسمح بذلك لأي مؤسسة (م.ص). في الإسلام فإن الإنسان مسؤول أمام الله وأمام نفسه فقط، لكن ادعى دائما ممثلو السلطة أن الله فوض لهم سلطته، ودليلهم على ذلك أن الرسول نفسه كان يمتلك سلطتين روحية وزمنية. «لكن الكل يعرف ان الرسول كان يعيش في مجتمع قبلي حيث إن مفهوم الدولة نفسه لم يكن له أية دلالة، فهذا مجرد اختلاق شبه تاريخي». لقد كان انبثاق الدولة حدثا كبيرا في التاريخ البشري -بحسب مارسيل غوشي- الذي يعتبر ان الدين في شكله الخالص ظهر في عالم يسبق الدولة. (ففي يثرب التي أعاد الرسول تسميتها بـ«المدينة» وصار هو «القائد الثيوقراطي للجماعة الإسلامية الناشئة ذات التنظيم القبلي، والتي ستصير جماعة المومنين [الأمة]، والتي تجمع بينها الرابطة الدينية وحدها. في أول الأمرسعى الرسول الى كسب دعم قبائل يهود يثرب الأقوياء الذين أخذوا يسخرون منه على الرغم من كونه حاول إقناعهم أن الإسلام يقترب كثيرا من الديانة اليهودية وأمر أتباعه أن يتجهوا في صلاتهم الى القدس التي سيستبدلها بعد غزو مكة لكي يضمن بقاء الأمة وهكذا سيتحول باهتمامه عن اليهود المتعنتين وسيشن غزوة بدر على المكيين

ومعركة الخندق التي سينتصر فيها المسلمون مثلما انتصروا في المعركة الأولى على أغلب القبائل المكية التي ستهتدي الى الدين الجديد فيدخل الرسول بلا مقاومة الى مكة ويعمل على تحطيم الأوثان مكرسا الكعبة الى عبادة الله وحده، معلنا عصرا جديدا. وفي أقل من عشر سنوات، كان الرسول قد بسط نفوذه على جزء كبير من الجزيرة العربية وقد خضعت له كل القبائل المقيمة فيها مبرما مع قبيلة نجران (المسيحية) اتفاقا -الذمي- الشخص الذي يدخل تحت حماية الإسلام ويحتفظ بدينه وبمتاعه، وهكذا سيفعل مع «أهل الكتاب» جميعا. بعد وفاة الرسول في الثامن من يونيو سنة 632 م.، بين يدي عائشة -زوجته المفضلة- تولى الحكم الخلفاء الراشدون من سنة 632 الى سنة 656. والراشدون هم الذين يرشدون الناس الى الطريق المستقيم والذين تحركهم الرغبة الصادقة في نشر رسالة الإسلام وأيضا الرغبة في الغزو - ففضلا عن الجزيرة العربية فقد غزا / فتح المسلمون، سوريا وجزءا من بلاد الرافدين وبلاد فارس ومصر وآسيا الوسطى وسواحل بحر إيجة وإفريقيا الشمالية (مجلة لوبوان. ع. خاص2005).. منذ وفاة الرسول قام الخلاف، فلم يترك الرسول وريثا. ومنصب الخليفة يعود ضمنيا الى من يشتهر عند الرأي العام بالحكمة، أي الى أبي بكر الذي كان إماما للمسلمين، ثم الى عمر، الذي اغتيل بعد عشر سنوات، وخلفه عثمان من بني أمية الذي سيتم اغتياله هو الآخربعد سنتين فقط وسيحدث مقتله أزمة شديدة: فعلي، صهر الرسول، انتخب خليفة، لكن لم يعترف به منافسوه ومن بينهم عائشة نفسها، زوجة الرسول التي كانت تطمح في الحكم، كما كانت من المعترضين على خلافته أيضا معاوية ابن عم عثمان وحاكم سوريا. تمكن علي من الانتصار على عائشة في معركة الجمل، لكنه انهزم(؟) وبعد سنتين في معركة أخرى هي صفين ضد معاوية الذي دعا الى تحكيم القرآن الأمر الذي أدى الى انشقاق الخوارج وحينئذ رضخ علي لمخاتلة معاوية متنازلا عن حقوقه وهو ما لم يقبل به أنصاره العلويون أو الشيعة. سيقتل علي فيما بعد في الكوفة من طرف الخوارج... أما معاوية، وقد صار خليفة، فقد أقام في دمشق، مؤسسا الإمبراطورية الإسلامية الأكثر امتدادا: إمبراطورية بني أمية. / لو بوان، العدد المذكور أعلاه. ص.33).ابتداء من القرن الهجري الثالث، تحول الاعتقاد بفرادة (إعجاز) القرآن الى عقيدة، ومع ذلك فإن هذا الاعتقاد وعلى أهميته لم يقم عند منطلق الدعوة المحمدية. ففي القرن الهجري الثاني لم يسلم بهذا الأمر المعتزلة الذين أعقبتهم محاولات أكثر جرأة لمجاوزة الصفة الأدبية للقرآن أو لوضعها محل شك: نذكر منها محاولة ابن المقفع والمتنبي ثم محاولة ابن الراوندي، الذي لم يتردد في كتابة انتقاد عقلي ضد القرآن. لكن القول بإعجاز القرآن يعني رفع الإسلام الى مستوى الديانات السابقة و«الحقيقية». فالقرآن هو علامة على تدخل الله في الكون. والمعجزة هي دليل على أصالة المهمة الإلهية التي تمثلت في سير يسوع فوق الماء وتحول عصا موسى إلى ثعبان والأمية بالنسبة للرسول الإسلامي [يرى عدة دارسين أن النبي لم يكن أميا بل كان «مثقفا رفيع المعرفة، ملما بالأديان السماوية التي سبقته وبالتراث الفكري الذي كان سائدا في الجزيرة العربية وأنه [كان أيضا؟] ملما بالقراءة والكتابة.. أما تعبير «الأمي»، فهو ينسب الى مفهوم الأمة [..] أي الى المنتسبين الى جماعة بشرية تعتنق دينا محددا، كالقول بأمة المسلمين .. وإذا كان تعبير «الأمي» بمعنى جهل القراءة والكتابة قد اتخذ حجما واسعا [..]، فهو محاولة لتضخيم موقع النبي يوصفه فوق البشر، وما يقوله بهذه الفصاحة والقدرة الاستثنائية يدل على [معجزته]. فيما لم يكن النبي ينسب لنفسه هذا الوضع، بل كان يؤكد دوما على بشريته، «إنما أنا بشر مثلكم»] ع. م. العقاد «عبقرية محمد (ك. الدوحة. ع. 72 /2013 ص8. وهو رأي يقتسمه معه عدة باحثين (انظر الجابري مثلا في تفسير القرآن الحكيم). ولكن، مهما كان الأمر، وحتى إن كان النبي أميا، فقد «كان أول ما نزل من القرآن [عليه] في غار حراء [هو] قول الله تعالى في أول سورة العلق: «إقرأ» مجلة «الملتقى»، صيف 2010 ص19،18،....). نسب البخاري الى الرسول معجزة أخرى : المياه التي تنبثق من بين أصابعه والقمر الذي ينشق الى جزئين، إلخ. غير أن هذه الأعاجيب كان يمكن أن تكون من أعمال ساحر وإذن فلا آية تقع فوق قدرة البشر وتشكل تحديا وتبرهن على نبوة النبي من القرآن نفسه، المكتوب بلسان بشري لكن بلغة إلهية. المسيحيون واليهود لا يقولون بمعجزة كتاباتهم. يمكن العودة بهذا الصدد الى صحيح البخاري والى كتابات الباقلاني والطبري... (لوبوان. م. م. ص22). ولكن بغض النظر عن المعجزة، فقد تمحض عن دراسة القرآن بعد وفاة النبي علوم هامة كالتفسير، استجابة لحاجة بدت ملحة بداية من الغزوات الأولى، فسواء أكان الشخص عربيا أو مهتديا فقد كانت تتعسر عليه مواجهة صعوبة النص، هذه الصعوبة التي تعود في مصادرها الى عدة عوامل منها أن القرآن ينقسم الى «المحكم» و«المتشابه»، فضلا عن أن اللغة العربية نفسها هي لغة أجنبية بالنسبة للمهتدين، لذلك يجب تفسير القرآن لهم. ثم إن العرب الذين يقيمون خارج بلدانهم صاروا لا يدركون الكثير من جوانب لغتهم وتغيب عليهم الكثير من تراكيبها . الطبري الذي كان من أوائل المفسرين، فالقرآن يقوم على أقوال النبي (الذي قدم تفسيراته لعدة آيات) أو أقوال الصحابة. ولقد كان أيضا من أهم أعلام التفسير المؤرخ الشهير إبن كثير. وتحدث المعتزلة في القرن الهجري الثالث عن الرأي الذي لا يمكن استبعاده، ثم أعقبهم الرازي... لكن كيف كانت طبيعة الوحي نفسه؟ لقد أثار هذا السؤال نقاشا فقهيا كبيرا. فلا أحد من المسلمين كان يشك لحظة أن الوحي يجد مصدره في غير الله والحديث يشهد على ذلك. وهو (الوحي)، مصون في «لوح محفوظ»، مثلما تؤكد بعض الآيات التي تصف الله باعتباره «عالما» و«رحيما» و«عادلا» و«قويا» موحيا بكلامه الى الرسول بواسطة ملاك هو جبريل. ولقد كانت صفاته هذه خالدة مثله. ثم هذا التقسيم الذي يجريه أركون في القرآن الي مستوى متعالي هو الوحي ومستوى تاريخي يتجلى في لغة بشرية ذات حروف وأصوات وتراكيب نحوية وصرفية، المستوى الأول إلهي ويمثل «أم الكتاب» أو «اللوح المحفوظ»، فيما أن المستوى الثاني بشري وله بعد أرضي ويتجسد في «المصحف» (أو في التوراة أو الإنجيل) وهو يتمثل في الكلام المخلوق ../ محمد أركون: «القرآن». ترجمة هاشم صالح. دار الطلية - بيروت. الطبعة الثانية، مارس 2005 ص22.

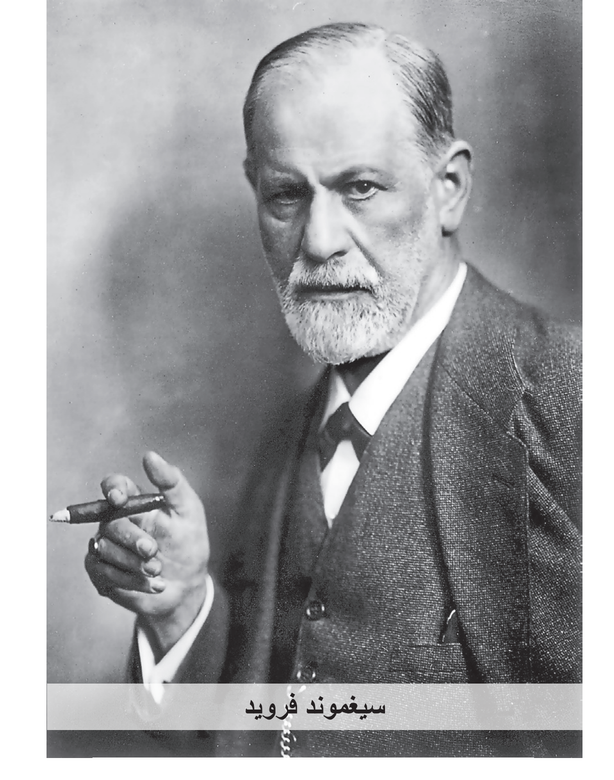
- النتيجة: إن تم الأخذ بهذا التقسيم، فهناك مستوى إلهي ومستوى بشري، مستوى ديني ومستوى سياسي، فهل يجدر الإبقاء على هذه الرابطة بين الإسلام وبين السياسة وإعادة بناء الحقل الديني وإعادة بنائه تعني (إعادة إصلاحه بهدف الهيمنة والتحكم وصون «الإجماع» من خلاله) إعادة تفسيره وفق حاجة الدولة السلطوية التي تريد التصوف الطرقي، الذي «يقوم على الشعوذة والوثنية والخرافة والانغلاق؟ «(الملتقى/نفسه) والحفاظ على الأمن الروحي، أم يجب القطع مع هذه الدعوة؟ (مثلما ينادي بذلك اليوم م. شابل، الذي يرى أن الإسلام لا يمكن إنقاذه إلا بالعلمانية التي يترجمها الكثير من المفكرين الإسلاميين اليوم باللادينية... يدافع الشيعة بالمناسبة عن بعد حداثي، ديمقراطي، للإسلام)؟ وكمالنه باسم الإسلام تستمد الانظمة القائمة، الأوتوقراطية [المستبدة] شرعيتها «فمن الطبيعي أن يقوم من يعترض على مثل هذه «الشرعية»، إذ يمكن أن نعود هنا الى ما قاله المفكر المصري محمد سعيد العشماوي من أن الله جعل من الإسلام دينا فيما جعل منه السلاطين سياسة. (كمثال على المعترضين الذين قاموا منذ مرحلة مبكرة. سنقدم مثال المعتزلة. فقد ظهرت حركة الاعتزال في القرن الثاني للهجرة، عند نهاية عهد بني أمية، رفض بعض فقهاء البصرة التحيز في الصراع القائم على الحكم الذي قام بعد مقتل عثمان الذي قسم الجماعة الإسلامية، فلا يحسم القرآن بالرأي لصالح شخص أو تيار سياسي ولذلك استقر رأي المعتزلة على كون أن الله ترك كل مومن حرا في الإنتماء الى الفكر الذي يراه مناسبا، ومن غير أن يؤثر ذلك على انتمائه للأمة الإسلامية. فلا إكراه في الدين، بل ومن شاء فاليومن ومن شاء فاليكفر. فالله عادل ولذلك فقد خلق «الأصلح».


ماكس فيبر

وبذلك أيضا كانوا أول من حكم العقل في تبني الاتجاه والرأي الصحيح، إن الله لا يمكن أن يعاقب من عمل خيرا، لكن الله، بحسب ما جاء في القرآن، يضل ويهدي من يشاء. اقترح المعتزلة قراءة تأويلية للقرآن تعمل على حماية العدل الإلهي: فـ«أرشد» تعني أن الله يبدي الطريق المستقيم واضحا للإنسان. أما «أضل» فتعني أن الله يرى الضالَّ جديرا بالضلال. هذا فيما يرى فقهاء السنة أن الله يفعل ما يشاء وهو يذكر ذلك في القرآن، فهو يقرر ما يفعل وبمنتهى الحرية، الخير أو الشر، ولذلك يلزم الانطلاق من القرآن وليس من العقل، فالإنسان في الحقيقة لا يعرف الخير الحق (كما يرى الأشعري)، إن تصوره (الإنسان) للخيرأوالشر هو تصور نسبي ومصلحي (كما رأى الغزالي).

- دين ودولة: ناقش علي عبد الرازق هذه الأطروحة سنة 1925 في كتابه الشهير «الإسلام وأصول الحكم»، فامام عجز الانظمة على تأسيس حداثة اقتصادية وثقافية واجتماعية فإنها تلجأ «تأويل» الدين حتى يشبه الحكم الحالي الحكم السابق. هذه العودة والربط والازدواجية تتجلى في الدساتير العربية. ففي المغرب مثلا يحدد خالد الناصري الدسور المغربي في أربعة مستويات: 1. طبيعة السلطة التأسيسية .2. البيعة باعتبارها أساس الشرعية التعاقدية .3 غياب وسطاء بين الملك والأمة .4. عدم وجود فصل للسلط. تعليقا على هذا الأمر يقول سعيد خضري: «[...] وجود طبقتين في الدستور المغربي، إحداهما سامية [...] وهي غير قابلة للتعديل، وأخرى دنيا[أي غير سامية] يقتصر دورها على تنظيم العلاقات بين المؤسسات [...] من هنا يمكن القول بوجود طبقتين في جميع الدساتير التي عرفها المغرب: [طبقة تقليدية وأخرى حديثة ...] [ثم] استمرار هذه الازدواجية لأكثر من نصف قرن، وهي النتيجة التي خلص إليها أيضا عبد الله العروي، عندما يقر بأن الدستور الملكي المغربي مطابق للواقع، لكنه يحتمل قراءتين: شرعية وديمقراطية [...]. يمكن لأي امرئ أن يعيد تحرير مواد الدستور، بصيغة شرعية، حتى لتظن أنه نظام خلافة، أو بصيغة ديمقراطية حتى لتظن أنه دستور دولة اسكندنافية». (بتصرف عن «روح الدستور». م. مشار إليه. ص157، 158). وهذا ما خول النظام المغربي صفة «الاستثناء» في خضم ثورات الربيع العربي، فعلى الرغم من حجم الاختلالات الاقتصادية والأمنية والسياسية لازال يقاوم بعد مضي ثلاث سنوات من ارتفاع موجات التغيير التي أعادت الى الواجهة «الجدل بشأن حركات الإسلام السياسي». (م. الدوحة فبراير 2012). «فقد تم تنصيب أول حكومة إسلامية تنفيذية في المغرب في الثالث من يناير / كانون الثاني 2012». قادها حزب العدالة والتنمية. فهل ستتعدى وظيفته وكما يريد النظام «وظيفة الإطفاء الاجتماعي لضمان الاستقرار» وتجنيب المغرب فتنة الربيع، أم أنه هو الحزب «الأكثر أهلية لقيادة الإصلاح ومحاربة الفساد»؟ (م. الدوحة. ص38).

- ترتفع في الوقت الحالي دعوة الى القيام «بثورة ثقافية تنويرية، لفصل السياسة عن مجال القداسة من أجل بلورة مشروع ديمقراطي منسجم مع القيم الكونية الحداثية» (نفسه): بعبارة أخرى فإن دولة علمانية هي دولة ليس لها اي تعارض مع الدين، ولو مع وجود احزاب دينية: خذ مثال المانيا أو إيطاليا، مع الديموقراطية المسيحية فليس هناك دينا للدولة، أو حتى في تركيا حيث يوجد حزب إسلامي في الحكومة. فإذا ما نال حزب ما أغلبية الأصوات وإذا ما كانت الإنتخابات حرة ونزيهة وشفافة فإن هذا يدخل ضمن الوضع الطبيعي للديمقراطية.. ما معنى الدولة الدينية؟ وهل تـ«صح» معارضتها؟ وهل تصح معارضة شرع الله؟ ولكن لابد من سلطة يقتضيها الاجتماع. لقد لجأ الحاكم الى استغلال الدين لتبرير ما يقوم به من قهر وظلم وفساد، فماذا تعني -مرة أخرى- الخلافة أو الدولة الإسلامية؟ (الأيام، دجنبر 2013، ص 16) وما معنى القول بان هناك في الإسلام دين ودولة؟ وهل هناك دولة إسلامية واضحة تتمخض عنها مؤسسات واضحة «تضمن للناس المشاركة في الحكم وتمثيلهم في صناعة القراراوختيار الحاكم ومحاسبته [..] وتداول السلطة»؟ (المرجع السابق). تواصل المجلة قائلة ان القول بأن الإسلام هو دين ودولة هو قول يجانب الدقة، فثمة مفكرون إسلاميون اعتبروا أن الإسلام هو دين وأمة وليس دينا ودولة كجمال البنا مثلا الذي ألف كتابا بذات الإسم أعلاه (الأيام، صدر عن دار الشروق المصرية، سنة 2008) فـ«دولة» المدينة في عهد الرسول والخلفاء الراشدين هي تجربة لن تتكرر، ولقد كانت دولة «فريدة لا يمكن النسج على منوالها»، فضلا عن كونها «لم تتوفر فيها مقومات الدولة بالصورة وبالشكل وبالمضمون الذي يفترض أن يتوفر في الدولة الحديثة»، فلم يكن لدولة المدينة جيش محترف ولم يكن فيها سجون ورئيسها كان «نبيا مرسلا» وصحبح أتت في أعقابه «الخلافة الراشدة» لولا أن هذه «انتهت بعد ثلاثة عشر عاما بعد مقتل عمر». ويذهب جمال البنا أن الحكم يكون دائما مقرونا بالسلطة فهذه هي خاصية الدولة التي «تفسد» كل من يتقلدها، فالإفساد هو من «طبيعة السلطة»، ولقد كان الحكم باسم الدين موجها للمعارضة وملغيا للحق في الاختلاف


سيغموند فرويد

وللحق في معارضة الحاكم الذي يحكم بأوامر الله. لقد انطلقت الدعوة المحمدية كمعارضة تحولت إلى الأغلبية وانتقلت إلى السلطة بعد انتقال الإسلام من مكة إلى المدينة وإقراره لـ«صحيفة» تعمل على تنظيم العلاقات بين جميع التيارات والطوائف والجماعات (المهاجرون والأنصار واليهود و..)، كانت بمثابة الدستور.

- فلابد لكل سلطة من معارضين وفي الساحة يتعارض اتجاهان: اتجاه يرى «أنه لا يجوز الخروج على الحاكم ولا معارضته» مصداقا لقول النبي: «من رأى من أميره شيئا يكرهه فليصبر عليه، فإن من فارق الجماعة شبرا ومات، مات ميتة جاهلية» فمن المعتنقين لهذا التأويل، من يقول بوجوب طاعة الحاكم مهما فعل وبقتل من يعارضه وضرورة الصّبر على ظلمه لأنه واجب شرعي. وهناك من يعتنق الحديث القدسي الآخر: «أفضل الجهاد عند الله كلمة حق عند سلطان جائر» فالمعارضة ضرورية هنا وهي كالجهاد (الأيام). وختاما، هناك تأويل سياسي يقطع برأي واحد وفهم صحيح لا يسمح بالإختيار «ولا يتيح للمعارضين فرصة للتعبير عن آرائهم» وهو يفرض نموذجا خاصا للحكم ويعاقب من يخرج على الحاكم ويرفض التغييروالثورة: من قال بهذا الرأي كان دائما مع السلطة وحتى حينما يقول بالديموقراطية فله تأويله الخاص لها.

هذا ويقدم المغرب نموذجا «رائدا» للتحول الديموقراطي في العالم العربي: فهو يحقق الثورة من غير قيام أية ثورة، ويحقق التغيير المنشود من غير المرور بأي ربيع، أي بعودة السحرالى العالم، في وقت زوال السحر عنه، فكم حاجة قضيناها بتركها. إنه يقدم نموذجا خاصا للوصل بينهما(بين السياسة والدين).

لكن قد يكون القول بالفصل بينهما / بين الدين والدولة (عد الى ن. نصار)، عبارة عن «علمانية ضيقة»: تدعو الى إقصاء الدين عن السياسة «صونا لروحانيته وقدسيته»، بل بعدم الفصل بينهما وإقامة العدل بين الدين والسياسة بحيث يسمح الأمر «بتعايشهما وتفاعلهما» (محمد بنحمان. الأحداث المغربية 2011. ملتقى الفكر. ص15)، ولذلك ف الفصل، عملية مستحيلة: لكن الدولة بمعناها الحديث هي التي تسعى الى الفصل أوالى التحرر «مجسدة للإرادة الشعبية» بالفعل ومثلما دافعت عنها الفلسفة السياسية الحداثية والأنوارية مع كل من هوبز وسبينوزا وروسو ولوك- والتي عملت على تاكيد العقل البشري في تشريع القوانين والدساتير... هذاويدعو ن. نصار الى توسيع مفهوم العلمانية لكي يرادف العدل بين مختلف السلطات مما يجعل السلطة السياسية في حل من الاغتراف من الحقل الديني فلا توظف مفهوم «أمير المومنين» مثلا، لبسط هيمنتها على السياسة، أي بالقول بأن هذا هو الكفيل بضمان شرعية سلطة الدولة ، مثلا.

هذا، كما يجب على السلطة أن تضمن «استقلالية» (استقلاليةالحقل الديني) وتحول دون أن يعمل هذا الحقل على تكوين «لاهوت سياسي» يستجيب للفصل من غير أن يتخلى عن حق النصح والإرشاد وإبداء الرأي. إن الفصل الذي يريده الفيلسوف إنما

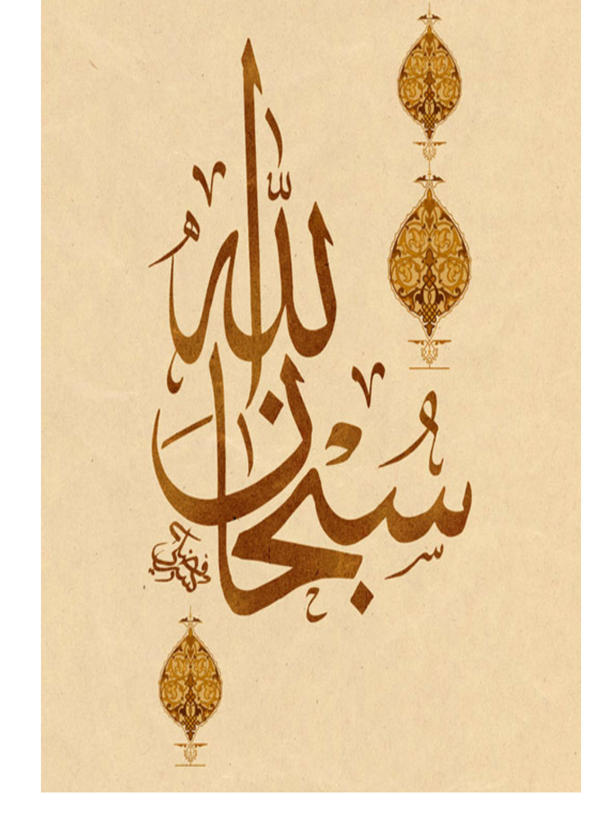
هو اعتراف بسلطة العقل وبحقه الطبيعي في التشريع فهو لا يقتضي الفصل بقدر ما يقتضي «فض اشتباك قائم بينهما». أما محمد المصباحي فيقول بالفصل والوصل بين الدين والسياسة، إنه يدعو «لتصالح العقل مع اللاعقل، وابن رشد مع ابن عربي» ويقول نعم «لتعايش الدين والسياسة» فهما معا يعبران عن الحقيقة، في رأي ابن رشد وما دامت «السياسة لا تخلو من دين» (الدين والسياسة من منظور فلسفي). لكن لا للتداخل بينهما الذي يعمل على تبرير العبودية المتمثلة في الاستمداد من مفاهيم اللاهوت السياسي القروسطي كالبيعة والرعية وظل الله في الأرض وإمارة المومنين والسلطان الذي يحكم الى الأبد مع تركيز كل السلط في يديه. كما يدعو إلى تجاوز العلمانية - التي شكلت الحل الأمثل للعلاقة بين الدين والسياسة في عصر الأنوار. هذا ومما تجدر الإشارة اليه هنا هوانه لايمكن حل إشكالية العلاقة بين الدين والفلسفة إلا «في إطار ما بعد علماني» لأن السياسة تتضمن الدّين الذي لا يمكن تركه خارجها ولا ترك السياسة بالتالي «خارج الاعتقادات الدينية» وهي علاقة ستظل متوترة مالم تهتد الى النظام السياسي الذي تجد فيه انفراجها أي في الليبيرالية الديمقراطية التي ترعى التعدد الثقافي - و«حيث يتم الانتقال من مجتمع الرعايا والمقدسات والمحرمات والهويات الثقافية المغلقة الى المجتمع المدني» (م. بنحمان م س). يرى الأستاذ المصباحي أن الاعتراف بين الدين والسياسة يتم في «ما بعد العلمانية» فيما يرى ن. نصار انه يتم في العلمانية التنويرية، لكن الدولة الليبيرالية الديمقراطية هي التي تشكل هذا القاسم المشترك.

×××

بعدما استقر معاوية في دمشق أدخل عامل الوراثة في الملك. و«فتح» كل آسيا في وقت قياسي ثم غزا إسبانيا وفرنسا وبعدهما غزا تركستان، ودخل الى البنجاب...

التحولات الدينية عند الشعوب المغزوة في سوريا (الموالي) يشاركون في الحياة السياسية والإدارية والإجتماعية والثقافية لكنهم محتلون. ظهر علم الكلام ثم الفقه وجهت للأمويين مؤاخذات كونهم يتجهون باهتمامهم أكثر الى الشؤون الزمنية ويهملون التراث النبوي، فقامت معارضة لهم من قبل الشيعة، ستعتبرهم مغتصبين للسلطة. بعد الخليفة الوليد، فإن الأسرة المالكة رزحت تحت ضربات المنحدرين من سلالة العباس أحد أعمام الرسول الذي يقيم في الكوفة حيث سينادي بالخلافة ويبيد آخر فرد من بني أمية. وحده أفلت عبد الرحمن، إبن معاوية الذي التحق بإسبانيا وهناك استقر واضعا أساسا لأسرة بني أمية الأندلسية.

قامت الخلافة العباسية في بغداد بالعراق وعلى عكس بني أمية لن تعتمد على العرب بل على الإيرانيين (الفارسيين) الذين لعبوا أدوارا إدارية هامة (لأن الإدارة كانت عندهم متقدمة في حين أن العرب لم تكن لديهم تقاليد إدارية). بتقديم نفسهم للناس باعتبارهم باعثي تراث الإسلام، فإن الخلفاء العباسيين سعوا الى المراقبة الأكثر دقة من سالفيهم للسلطة الروحية والزمنية. وعرفت بغداد تحت



إمارة هارون الرشيد والمامون نشاطا ثقافيا كثيفا جدا ساهم فيها العرب بقدر ما ساهم الفرس في العلوم الدينية وفي الأدب والرياضيات والطب، هذا التفتح الثقافي عمل على خلقه ازدهار اقتصادي كبير، وحياة تتميز بصناعة وتصدير أنسجة من الحرير، سجاجيد، أنسجة موشاة، تطورت صناعة الورق، تجارة مكثفة مع الغرب والشرق الأقصى.

إلا أن علامات الانحطاط الأولى ظهرت منذ القرن التاسع: ازدياد المرتزقة، وصارت الأقاليم البعيدة تنفصل شيئا فشيئا حتى وإن هي بقيت خاضعة شكليا للخليفة في بغداد. وهكذا برزت مملكات تكاد تكون مستقلة في المغرب (الأدارسة، الأغالبة في تونس، خراسان (الفرس) في إيران... هجوم الأتراك الصلجوقيين. حاول الخليفة أن يهزأ بسلطة الشيعة بتسخير قوة الغزناويين (977 - 1186)، وهي سلالة حاكمة سنية مستقرة في غازني عند حدود شبه الجزيرة الهندية.

قوتان إسلاميتين ستعارضان الخليفة في بغداد، الأولى في إسبانيا والأخرى في مصر. تشكلت إسبانيا باعتبارها إقليما مستقلا بمجرد ما احتل عبد الرحمان آخر سليل من بني أمية استولى على قرطبة، سنة 756 وأخضع أغلب أطراف شبه الجزيرة الإيبيرية التي يسميها العرب بالأندلس، قرنين فيما بعد قام أحد أمراء بني أمية بإعلاء الإمارة الى خلافة، معتبرا أن الثقافة المرهفة التي كانت تنتشر حينئذ في كل مملكته حيث العمق الثقافي يتنافس فيها مع التسامح وهي ليست أقل شأنا من ثقافة بغداد. بيد أنه منذ نهاية القرن العاشر فإن خليفة قرطبة صار لعبة بيد حكام القصر، وسنة 1030 اختفى آخر شخص ينتمي لبني أمية. ثم تفتت المملكة الى سلسلة من الإمارات (حيث قام عصر رؤساء الطوائف) الذين اختفوا بالتدريج، ضحايا لإعادة التنصير المسيحي، ومع ذلك فقد واصل الفكر الأندلسي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر مع المرابطين (1056 و1147) والموحدين (1130 و1269) (لوبوان. م.م. سابقا ص70.71) بقاءه.

الشيعة الفاطمية

عند نهاية القرن التاسع فإن الفتنة التي رافقت ظهور عبيد الله في بغداد، باعتباره الإمام الإسماعلي المستور وأحد المتحدرين من سلالة علي ابن أبي طالب، هزت كل الشرق العربي.. سيدخل أبو عبيد الله الى القيروان سنة 909 ويؤسس المملكة الفاطمية باسطا نفوذه على شمال المغرب وعلى القاهرة. وفي سنة 1171 فإن صلاح الدين (من المسلمين الأتراك) جرد الفاطميين من حكمهم على القاهرة وسيشن الحرب على الصليبيين.

الصلاجقة

في منتصف القرن التاسع برزت سلطة سوف تحدث منعطفا في التاريخ الإسلامي: السلطة التركية الصلجوقية، طاردة للشيعة، سوف تفرض على البلدان الخاضعة لإمرتها طرقا جديدة في التفكير والعيش. وحده الغرب أفلت من نفوذها (إسبانيا وكذلك المغرب حيث قبائل البربر لم تدخل تحت وصاية الحكم في بغداد)... الأتراك الغزناويون الذين أسلموا -احتلوا الهند الشمالية وفرضوا عليها أن تدين بالإسلام- وكان ذلك حوالي سنة 1000 وورثة الأتراك الصلاجقة، تمردوا على الشيعة العلويين ووحدوا الأقاليم الفارسية. سنة 1038 كان المدعو طغرل بيك قد دمر السلطة الشيعية وتولى (سنة 1055) السلطة من قبل الخلافة في بغداد ومنذئذ وحتى اجتياح الصليبيين فإن السلطة الصلجوقية سوف لن تكتفي بغزو أراض شاسعة في آسيا الوسطى بل ستجعل من نفسها بالأساس المدافع عن الإسلام السني ضدا على الملل والنحل.

سقوط بغداد

من أقاصي الفيافي توافد المغول في القرن الثالث عشر ووضعوا نهاية لوجود الخلافة في بغداد، بدأت هذه الإمبراطورية المغولية التي أسسها جينكيز خان بين سنتي 1167 - و1227 في شن غاراتها حوالي 1209 متلفة كل شيء في طريقها. سنة 1257 فإن هولاكو سيد الفرس والقريب من الخان الذي كان هو ملك الزمان، استولى على بغداد وعات قتلا في الأسرة الحاكمة في بغداد. سنة بعذئذ استولى على دمشق وحلب، كان هولاكو بوذيا غير أنه ابن وزوج للمسيحيين وكان جنوده مسيحيون نسطوريون. ففكر في إيجاد رابطة مع الصليبيين ضد المماليك، قدماء القراصنة الأتراك الذين كانوا يحكمون مصر حينئذ.

الإمبراطورية العثمانية

الخليفة العباسي كان قد توفي ومعه اندثرت فكرة القوة الإسلامية. في المغرب الأقصى تتعارض الأسر الحاكمة البربرية المغربية: المرابطون ثم الموحدون. إمبراطوريات إسلامية أخرى برزت في الشرق: المغول في الهند، الصفويون في إيران والعثمانيون في الشرق الأدنى. سنة 1453، استولى هؤلاء على القسطنطينية وفرضوا أنفسهم هكذا باعتبارهم أعداء لأوروبا. واستمر حكم العثمانيين لأطول فترة عرفها الحكم الإسلامي (ستة قرون)، ممتدا من أبواب فيينا الى ليبيا، ومن بغداد إلى الجزائر. مع ذلك فلم يتم الاعتراف بالسلطان العثماني إلا سنة 1774 بهدف حشد الجيوش الإسلامية ضد هجمات الغرب.

بيت الحكمة

في «المتلاعبون بالعقول»

هربرت شيلر ونقد صناعة استطلاع الرأي



■ أحمد القصوار

يعتبر كتاب «المتلاعبون بالعقول» لمؤلفه هربرت شيلر والصادر سنة 1974 (الإصدار الأول للترجمة العربية في 1986، ونشرها عبد السلام رضوان في سلسلة عالم المعرفة) من النصوص الأساسية التي لا غنى عنها في تتبع سيرورة نقد وسائط الاتصال الجماهيرية. ويرجع له الفضل في إثارة انتباه الباحثين والمهتمين بالإعلام إلى أنواع التضليل والاستمالة وتوجيه العقول وصناعة الرأي العام وتعزيز الوضع الراهن (اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا). ولم ينطق في كتابه الذي أثار نقاشا كبيرا إبان صدوره أو بعده أو في ترجماته إلى لغات متعددة عن الهوى، بل عن بينة وتبصر ومتابعة رصينة لوسائل الإعلام الأمريكية؛ وهو الأستاذ لمادة «وسائل الاتصال» بجامعة كاليفورنيا.

وتعميما للفائدة العلمية والنقدية من كتابه الذي يعد مرجعا عالميا في نقد الاقتصاد السياسي للإعلام والاتصال، ومن أجل التذكير بأفكاره وخلاصاته الأساسية واستثمارها وتطويرها، نقدم عرضا مركزا لما خلص إليه الباحث حول صناعة استطلاع الرأي في امريكا وآليات توجيهه واستثماره في التحكم في الرأي العام والسيطرة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

يعتبر شيلر استطلاع الرأي من الاختراعات ذات الأهمية المتزايدة في آلية توجيه العقول في المجتمع الأمريكي المشبع بالأشياء المادية. ويمثل استطلاع الآراء - حسب الباحث - وسيلة للتحقق من عادات وأولويات الأفراد والجماعات، توفر، في حالة كفاية خطة البحث، مؤشرات صحيحة ظاهريا للمواقف أو الخيارات القومية أو الإقليمية أو المحلية (ص 150-149).

ويوضح شيلر أوجه الاختلاف بين الاستطلاع والاقتراعات التقنية الأخرى. ومن أبرز سمات هذا الاختلاف أنه يستخدم تقنيات إحصائية لا عمليات فيزيائية. على أنه يختلف عن الاكتشافات التكنولوجية المألوفة لنا بمعنى آخر أكثر جذرية. فالاستفتاء رغم كونه أداة مصوغة صياغة علمية، لا يستطيع أن يكون مفهوما محايدا، ذلك أنه معني، بحكم طبيعته ذاتها، بعادات ونوايا إنسانية. كما أن عملية إعداده وطريقة استخدامه لا تنفصلان عن العلاقات الاجتماعية الجارية. إنه مرتبط على نحو وثيق، في كل وقت، بالسلوك الإنساني، والاختيار الفردي، والوعي الاجتماعي. وهو موجه أساسا لمساعدة صناع السياسات وصناع القرار في المؤسسات الحكومية والسياسية والاقتصادية المختلفة» (ص 150).

ورغم أن الاستفتاء / الاستطلاع ليس أحد عناصر النشاط الإنتاجي السلعي، فإنه يمثل واحدا من العناصر البالغة الأهمية في صناعة الوعي والمتطورة حديثا. ويؤكد شيلر أن الرأي العام يجري توجيهه بمعدلات لم يسبق لها مثيل، كما أن المبالغ المخصصة لتوجيه الرأي بالغة الضخامة. ذلك أن الآليات المعقدة لتوجيه الرأي العام في اقتصاد السوق المتقدم تعتمد اعتمادا كبيرا على الاستفتاءات واستطلاعات الرأي (ص 151).

أصول استطلاعات الرأي في الولايات المتحدة

يذهب الباحث إلى أنه إذا كانت متطلبات التسويق قد أنجبت أبحاثا واستطلاعات الرأي، فإن حافز الحرب قدم الدفعة الرئيسية الثانية في مسار تطوير مناهج الاستطلاع. فقد نشأت عند بداية الحرب العالمية الثانية مجموعة منوعة من الاحتياجات الإعلامية مثلت الوسائل المنهجية للاستطلاع أفضل الطرق لمواجهتها. ذلك أنه «في البداية كان الفهم الجماهيري للحرب الأوروبية التي اتسعت جبهاتها، -وبعد أن دخلت الولايات المتحدة الحرب بالمعنويات المدنية والمواقف الشعبية تجاه سياسة التقشف وضبط الأسعار، مسائل تحظى باهتمام كبير ومستمر من جانب الحكومة. وفي الجبهة الخارجية تم استكشاف نطاق واسع من المعلومات حول سلوك العدو وآراء الشعوب الخاضعة لاحتلاله المدو» (ص 153).

وفي سنة 1941، لم تعد الأمة - يخلص شيلر - دولة تعد للمعركة ضد فاشية عدوانية، بل على العكس، فقد بدأت ميولها التوسعية الخاصة تجد تعبيرا عنها. فالظروف تغيرت، لكن لم تنشأ أي اختلافات واضحة عن هذا التغير. وفي داخل المجال الحكومي وخارجه، تلاقت تلك المجموعة العظيمة من المهارات الإعلامية المكتسبة حديثا، لتقيس وتعالج الرأي العام في عصر الهيمنة الأمريكية الممتدة. وفي هذا المشروع احتل مستطلعو الآراء موقعا طليعيا (ص 154).

وبعد الحرب العالمية الثانية، كرست أبحاث استطلاع الرأي جهدها كله في الحرب الباردة، وتعاطفت صناعة استطلاع الرأي بلا تحفظ مع السياسة الرسمية (ص 154). وتتمثل الوظيفة الأساسية لاستطلاعات الرأي - يؤكد شيللر - على المستوى الداخلي (وكما هو الحال دائما) في توفير المعلومات المتعلقة بأولويات وعادات الاستهلاك لمصلحة المؤسسات الخاصة متعددة الشركات. وبعد ظهور التليفزيون، تزايد استخدام الاستطلاع السياسي بصورة هائلة، مما حدا ببعض المراقبين أن يروا في التحالف القائم بين استطلاع الرأي والتليفزيون أساسا لسياسة من نوع جديد (ص 157).

ويضيف الباحث أن عملية استطلاع الآراء، سواء تعلقت بالتجارة أو بالسياسة، توفر دعما كبيرا للبنية القاعدية للمؤسسات الاجتماعية القائمة. ذلك أن المسيطرين على سلطة اتخاذ القرار الحكومي وعلى النشاط الاقتصادي الخاص هم الذين يوفرون الدعم الأساسي لمستطلعي الآراء. وتحدد الاحتياجات الحيوية لهذه الفئات، سواء بقصد أو دون قصد، الثوابت أو المؤشرات العامة التي تصاغ في إطارها الاستطلاعات. ومع أن الدعم الذي تلقاه هو شيء واقعي أو حقيقي تماما من منظور مالي - يضيف شيلر - إلا أنه من الخطأ النظر إلى صناع الاستطلاع في مجموعهم على أنهم مجرد خدمة يتم شراؤها، خدمة متاحة لمن يعرض ثمنا أعلى بصرف النظر عن اتجاهه الايديولوجي، فالعلاقة أكثر تعقيدا من ذلك، لأن الارتباطات الماضية والحوافز الاقتصادية التي تناظر حوافز النظام والميول الشخصية، هي التي تجعل معدي الاستفتاء في جملتهم، مؤمنين حقيقيين باقتصاد السوق. فهم ينسبون إليه فضائل الحرية والديموقراطية. ومن الصعوبة بمكان، في تصورهم، أن توجد أي من هاتين الفضيلتين في خارج سياق نظام المشروع الخاص (ص 157).

ويرى الباحث أن ارتباطات وعلاقات أغلب هيئات استطلاع الرأي تستحق الدراسة المدققة. فعلاوة على إقرارها العملي ودعمها الشامل للنظم المؤسساتية القائمة، فإن الصلات القائمة بين مستطلعي الآراء وبين الجهات الممولة تتعدى كونها مجرد علاقات تعاقدية (ص 161).

استطلاعات الرأي والسياسة

في هذه الفقرة، يؤكد شيللر أنه صار في حكم المسلم به على نطاق واسع أن «السياسة الأمريكية تأثرت تأثرا عميقا بالاتحاد القائم بين استطلاعات الرأي والتليفزيون. ويستشهد بدراسة حديثة تذهب إلى أن «التأثيرات المشتركة لاستطلاعات الرأي والتلفزيون قد أدت واقعيا إلى التخلي عن الأسلوب التقليدي للسياسة الأمريكية، وإلى إحلال أسلوب عملي محسوب يقوم على القرار متعدد المصادر تنفيذيا. وتلك هي السياسة الجديدة كما تتجسد واقعيا في الوقت الحاضر: فهي تحليلية من الوجهة الفرضية، انتهازية من الوجهة التجريبية، وهي مبنية على التوجيه التضليلي على مستوى الإدارة» (ص 164).

ومن الاتهامات الموجهة لاستطلاعات الرأي في علاقتها بالسياسة، يشير الباحث إلى ما أسماه بالاتهام الأكثر جوهرية الذي «يمكن توجيهه للاستطلاعات السياسية كما تطورت في الولايات المتحدة، وهو أنها تضفي الشرعية عن مرشحين آخرين وقضايا أخرى، والأهم من ذلك أنها تعرف محيط العملية السياسية طبقا لمعاييرها الخاصة والتي لا يصرح بها بوجه عام» (ص 165).

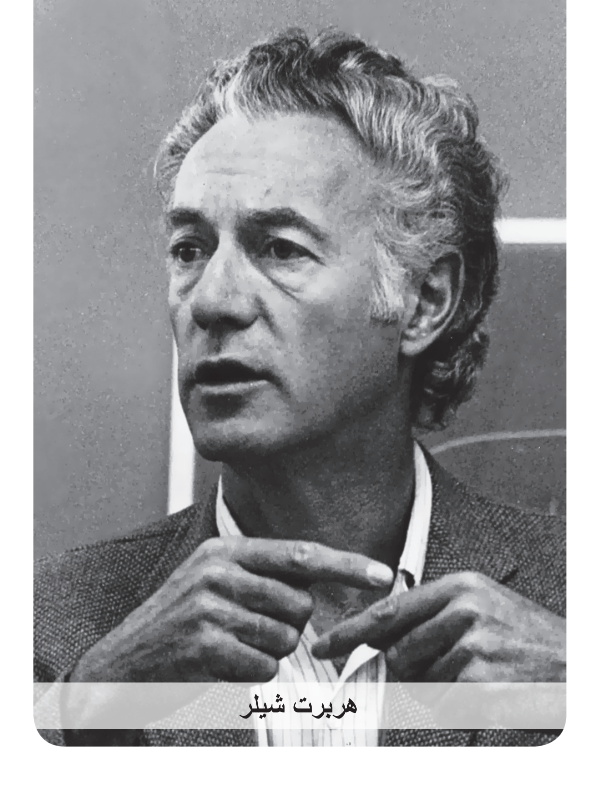
بعض الملاحظات العامة

من النتائج التي توصل إليها شيلر أن استطلاع

الرأي يمثل اختراعا اجتماعيا لا يمكن فصله عن النسيج المؤسساتي الذي يعمل من خلاله. ومعنى ذلك أن استطلاع الرأي في المجتمع الأمريكي، مهما جرت صياغته في تعبيرات علمية، هو في المقام الأول أداة تخدم أهدافا سياسية لا تتسم دائما بالوضوح، إلا أن الاستنتاجات ـ يخلص الباحث ـ تصبح مبررة في أحوال كثيرة عندما (أو ما إن) يتم إفشاء سر جهة التمويل (ص166).
كما أن الدعم الذي تتلقاه الغالبية العظمى من استطلاعات الرأي التي تجري كل عام، يأتي من المزيج المؤسساتي التقليدي الذي يسميه شيلر في هذه الدراسة بالمجمع العسكري / الصناعي/ الأكاديمي. فهناك ذلك العدد الذي لا يحصى من الدراسات المتعلقة بالاستهلاك والتي تدعمها الشركات الكبرى، وهناك بالون الاختبار الحكومي الذي يتعذر تحديد هويته، والذي يتخذ شكل مجموعة من الأسئلة لا يعلم إلا الله وحده من أين تأتي، حسب تعبير الباحث (ص 167).
ويضيف شيلر أنه عادة ما يتم تبرير استطلاعات الرأي بأنها توفر تدفقا ثنائي الاتجاه للمعلومات فعالا، ولا غنى عنه، بين صانعي القرار الحكومي أو التجاري الصناعي، وبين الجمهور العام. وطبقا لهذه النظرة، فإن رغبات وميول الجمهور تزود، متى تم التأكد منها، المديرين وصانعي السياسات بالمدخل الذي يتيح لهم إصدار قرارات عقلانية مبنية على أساس ديموقراطي في وقت معا (ص167-168).
من ثمة، تكون الوظيفتان المهمتان لاستطلاعات الرأي، على حد زعم المشرفين على إجرائها، هما تدعيم الديموقراطية من خلال تسهيل انسياب المعلومات في الاتجاهين بين صانعي القرار وبين الجماهير، وتوفير المعلومات الموضوعية المبنية على منهجية علمية لأي شخص يرغب في استخدامها (ص 168).

تدفق المعلومات في الاتجاهين

يتناول شيلر في هذه الفترة مزاعم المشرفين على استطلاعات الرأي ويطرح السؤال التالي: هل تساهم استطلاعات الرأي حقا في تدفق المعلومات في الاتجاهين؟ يرى الباحث أن صياغة السؤال على هذا النحو يضفي عليه طابعا بلاغيا وإمبيريقيا في وقت معا. فالمعلومات يحصل عليها الباحث بالفعل في الإجابة المقدمة له. ولكن ما هو المقصود من تعبير الاتصال ذي الاتجاهين يتساءل شيلر؟.
يؤكد أن هناك أو ينبغي أن يكون هناك معنى ضمنيا في مفهوم كهذا مؤداه أن التبادل يقوم، على الأقل، على تكافؤ تقريبي، أو نسبي في العلاقة بين طرفي الاتصال؛ أي أن التدفق ذا الاتجاهين لا يمكن أن يحدث في حالة وجود عدم توازن أساسي ـ اقتصادي سياسي أو غير ذلك بين الجانبين. فإذا كانت هناك عوامل تضعف أو تقضي على التكافؤ في التبادل، فإن التدفق المتبادل ثنائي الاتجاه ينعكس في الحال إلى قناة تضليلية أو استغلالية أحادية التوجيه. ويضيف الباحث أنه عندما يكون في مقدور السائل،


هربرت شيلر

سواء بسبب موقعه أو دوره الفئوي في البنية الاجتماعية، أن يمارس تأثيرا أو ضغطا بأي صورة من الصور على المجيب، فإن استطلاع الرأي يمكن أن يتحول إلى أداة للاضطهاد والقهر (ص 168-169).
وإذا ما تم تطبيق معيار التساوي في القوة بين السائل والمجيب كمقياس لإمكانات الاستطلاع الديموقراطية، فسرعان ما ندرك أن الاستطلاع هو في كل الأحوال آلية للسيطرة التوجيهية. فعندما تمول الشركات العملاقة استطلاعات الرأي المتعلقة بالاستهلاك من أجل تأمين المعلومات عن المنتج ـ يؤكد شيلر ـ وعندما يستطلع التليفزيون آراء عينات من جمهور المشاهدين فيما يتعلق بعاداتهم في المشاهدة، فأين محل القوة هنا؟ من المؤكد أنها ليست في جانب المستهلكين أو المشاهدين. فما دام السياق العام للموضوع هو ربحية الشركة، فإن إجابات المستهلكين والمشاهدين لا يمكن أن تستخدم إلا ضدهم، بالرغم من أن هذا الاستخدام سوف يتم تقديمه بصورة عكسية، من قبيل، «المستهلك هو الملك» (ص 169-170).
من جهة أخرى، يبين شيلر أن استطلاعات الآراء يمكن أن تحذر عناصر السلطة من اتباع أساليب محددة، وقد يقترح أن تتحرك من خلال مسارات أكثر المواد للوصول إلى الغايات نفسها. وعندما يكون المجتمع منقسما من الوجهة البنيوية، فإن القادة والموجهين يتم فرزهم بعناية من أجل تحديد أي قطاع من المجتمع هو «القيادي» وأي قطاع هو التابع (ص 170).
ويخلص الباحث إلى أن استطلاع الرأي يمكنه من الوجهة النظرية أن يكون أحد أشكال التكنولوجيا المحايدة. لكنه يلعب بمجرد الشروع في استخدامه، دورا في صياغة السياسات يخدم نوعا من الهدف الاجتماعي (المضاد). كما أضاف استطلاع الرأي أداة جديدة ومرنة للغاية لمجموعة الأدوات المعاصرة للسيطرة الاجتماعية (ص 171).

هل تقدم استطلاعات الرأي حقائق موضوعية؟

هل تستحق نتائج استطلاعات الرأي التي تشرف عليها جهات مسؤولة أن تعامل على أنها حقائق علمية، كما يزعم مؤيدوها؟ بعد طرح هذا السؤال، يؤكد شيلر أن الإجابة البسيطة بلا أو نعم غير كافية. ويشكك في إمكانية النظر إلى معطيات استطلاع ما على أنها علمية، حتى مع افتراض توافر الأمانة والمنهجية الصارمة. ويستشهد في ذلك بما توصل إليه أحد الباحثين المجربين في سلوكيات الجمهور فيما يتعلق بطبيعة البحث السلوكي الإمبيرقي. ذلك أن البحث الإمبريقي ينطوي ضمنا، في كل الأحوال، على نقطة انطلاق مصوغة في صورة مفهوم سواء كان المرء واعيا بذلك أم لا. فاختيار موضوعات البحث، وأسلوب المعالجة أو التناول ينطويان على تقييم غير امبيرقي. وعلاوة على ذلك، فإن وجود نسق مفاهيمي يمثل ضرورة لا غنى عنها من أجل تفسير النتائج ونقلها إلى حيز الممارسة، ذلك النسق الذي تنسجم معه النتائج التي تتلو البحث الامبيرقي (ص171-172).
ويضيف شيلر أن المعلومات النوعية التي يبحث عنها من خلال استطلاع ما، بصرف النظر عن مدى موضوعية الأسئلة، هي معلومات منفصلة وغير مترابطة بالضرورة يتم اختيارها من مجال كامل من المعلومات المحتملة. وفي غياب الإدراك الكامل للسياق العام، فإن المصداقية الامبيرقية لمعطيات أو بيانات الاستطلاع لن تكون خالية من المعنى فحسب بل وخطرة أيضا. فهي تخفي الثوابت الفعلية للشروط التي يفترض استكشافها بدلا من أن تكشف عنها (ص 172). هكذا، فإن عملية استطلاع الآراء تصلح نفسها بوصفها أداة لتسجيل الآراء وتعبر عن اختيارات، لكنها تمثل، في الواقع، وكما باشرت نشاطها حتى اليوم، ميكانيزم تقييد للاختيارات (172-173).
ونظرا لأن الاستطلاعات المعتادة تختزل، وأحيانا تقوض تماما السياق العام المنطوي على المعنى، والذي يوفر النطاق الحقيقي للاختيارات يمكن النظر إليها بصورة أدق بوصفها اختيارات «موجهة». من ثمة، فإن إجراء استطلاعات للرأي العام حول قضايا اجتماعية وسياسية بحتة، في ظل النماذج القائمة على نشر المعلومات المجزأة في الولايات المتحدة وفي أماكن أخرى عديدة- يؤكد الباحث- يمكن اعتباره أكثر أنواع التحايلات انطواء على الخداع (ص 173).
ويخلص شيلر فيما يتعلق بتكريس الفكر لتحديد «كيفية استخدام استطلاعات الرأي ومن الذي يستخدمها» إلى أن الشواهد التي تراكمت على مدى ربع قرن متاحة ولا حصر لها، وهي توضح بجلاء أن استطلاعات الرأي لم تقصر في خدمة أهداف الديموقراطية بل خدمتها بطريقة تؤدي إلى الكارثة. فقد كرست مظهرا خادعا من روح الحياد والموضوعية. كما عززت وهم المشاركة الشعبية وحرية الاختيار من أجل التغطية على جهاز لتوجيه الوعي والسيطرة على العقول يتزايد توسعه وتطوره يوما بعد يوم (ص 175).

عِفريت الشكَاسَة

■تأليف: إدغار ألان بو
■ترجمة: رضا حمدي (تونس)

بالنظر إلى ملكاتِ النفس البشرية وبواعثها كما إلى مُحرّكاتها الأوّلية، فإن علماء فراسة الدماغ قد قصّروا عن تخصيص قسم لميل في النفس أغفله كذلك من قبلهم كلّ الكُتاب الأخلاقيين رغم وجوده جليّا كنزعة فطرية أصيلة لا تقبلُ التأويل. بل إن كلّنا قد أهملَ هذا الإستعدادَ في غمْرَة غطرسَةِ العقل الصّرْفة. ومَا سمَحنا لحَواسّنا أن تزيغ عن وُجودِه لولا حَاجتنا إلى الإعتقادِ والإيمان، سواء أكان إيمانا بالوحي والإلهام أم بالشعّوَذة. ونحن ببساطة لم تخطُر لنا أبدا بَبال فكرة هذا الميل المتجذر فينا لما لم نرَ من الغاية منه. حيث لم نرَ حاجةٍ إلى الدافع بالنسبة إلى الميل، ولم نستطع إدراكَ ضرورتَه. لم نستطع فهمَ، بل بمعنى آخرَ مَا كنا لنفهمَ - حتى إنْ حدث وتدخّل مفهومُ هذا الدافع الأوّليّ - كيفيّة إتخاذِهِ من أجْلِ ترويج ونَفَاق أغراض الإنسانيّةِ الزمنيّةِ منها والأزليّةِ. إذ لا يُمكن إنكَارُ أن عِلمَ الفِرَاسَةِ، وبقدر أكبَرَ، كلّ علومٍ ما وراء الطبيعة كانت قد أستُنبطَتْ إسْتنباطًا نَظريًا سَابقًا على التجربة. فيَشرَعُ صَاحِبُ العقلِ أو المنطق، دون صَاحب الفهم أو النّظر، بتَصَوّرِ خططٍ وتَصَاميمَ للهِ وإلزَامِهِ الغَـايَـاتِ والمقَاصِدَ.

وَهكذا بعد أن سبَرَ ومِلْؤهُ الرَّضَى نوَايَا يَهوذا، بنَـى مرتكزًا عليها أنساقه الفكريّة التـي لا تُحصَى. ففيمَا يَخُصُّ الفِراسة مثلاً، قَرَّرنا أوّلاً وبما يكفي مِنَ الطبيعيّةِ أنـَّهُ إنـّما كانَ من تقدير الله أنَّ الإنسَانَ لا بدّ له من الأكلِ. ثمّ عَيَّنَا للإنسانِ عُضْوَ «غِذائِيّةٍ» هو المِقْرَعةُ التي تضطرُّ بها الآلهةُ الإنسانَ، شاءَ أو أبَى، إلى الأكْلِ. ثمّ بعد أن حَتـَمْنـَا ثانيًا بأنّ من إرَادَةِ اللهِ للإنسَانِ أن يُواصِلَ وُجُوبًا نـَوْعَهُ وَ يحفَظ بقاءَ نَسْلِهِ، عَثرنَا فوْرًا على عُضْوٍ شبَق يَحْفِزُ الإنْسَانَ على التّعْشيقِ وَالتّزاوج. وكذَا كانَ شَأنُنَا مَعَ «القتاليّة» و«المثاليّة» و«السّببيّة» و«البنائيّة» وَباختصارٍ كان هكذا أمْرُنـَا مع كلّ عضوٍ سَواء مثـّل ميْلاً طبيعيًّا أو نَزْعَةً أخلاقيّة أو مَلكةً من ملكاتِ العقل المَحضِ. وفي إطار هذه التنسيقات التي تخُصّ مبادِئَ الفعل الإنسانيّ، فإنّ الشبورتسهايميّين، على صوابٍ كانوا أو عَلى خطَأ، في جزءٍ منه أو في المُجملٍ، لم يَعْدُوا في المبدَإِ أن سَاروا على خُطى أسلافِهم مستنتجينَ كلّ شيّء من أقدَارِ الإنسانِ السّابقةِ التّصوّرِ ومُقيمينَ كلّ شيء على أسَاس الأغراضِ المَزعومةِ لخالِقهِ. إنـّه لكانَ يكونُ أكثَرَ حِكمَةً وآمَنَ التّبويبُ والتنسيق (إنِ كنّا لا بدّ مبوّبين ومنسقين) على أسَاسِ ما فعَل الإنسانُ عَادَةً أو إتّفاقًا من حين لحينٍ بالأحرى مِمَّا على قاعِدَةِ مَا سَلّمنا به جدَلاً على سَبيل الفرضِ أنّ الآلِهة قَدَّرت لَهُ أنْ يفعَلَهُ.

إلاَّ نستطيِع فهمَ الله في أعمَاله الظّاهرةِ والمرئيّةِ فكيف إذًا بأفكارِهِ التي لاَ يُدركها عقلٌ والتي تستدعي أعمَاله إلى دائرةِ الكونِ! إلاَّ نستطيع فهمَه في مخلوقاتِه المْوضوعيّةِ فما بالُك إذًا بكيفيّاتِ خلقِه الجوْهريّة وأمزجَتِهِ وأحوالِه!؟ واستنادًا إلى ما تقدّمَ من ملاحظاتٍ كان الإستخلاص ليُؤدِّيَ بالفراسةِ إلى إقرارِ شيْء مفارَقيّ كمبدإٍ فطري وأصليّ للفِعل الإنسانِيّ يمكن لنا أن نسمِّيهِ «المُمَانعَة» أو «العَصيانَ» لعَجزنا عن مصَادَفَةِ مُصطلح أوْفَقَ وصْفًا وتمييزًا فهو بالمعنى الذي أقصِدُ عبارة عن نزوع نفسيّ بلا دَافع، دافعٍ لاَ يَحْفِزُهُ شيء. دَافعٌ ولهمزاتِه نتحَرَّكُ ونَـفـْعَل دون غرضٍ يُفهَمُ، أو إذا ربّما يُفهَمُ هذا على أنـّه تناقُضٌ فيٍ العبارةِ، يُمكننا تحويرُ الطّرْح لحدِّ القولِ أنـّنا إنـّمَا نفعَلُ وَنـتـَصَرَّفُ تحتَ منَاخِسِ إستِحثاثَاتِه لِسبَبِ كَوْنِنا لاَ يَجبُ أنْ نفعَلِ.

فلا سبَبَ، نَظريًا، يمكن أن يكونَ أقَلَّ معقوليَّةً ولكن فِعليّا لا يوجَدُ سببٌ وَاحِدٌ هو أشدُّ قوَّةً وهو يصبح، لدى عقول مَا، تحت شروط ما، حتمًا لاَ يُقَاوَمُ وأنا على يقينٍ أكثرُ مِمّا أنـِّي أتنفّسُ أنّ تـوَكـّدَ سُوءِ أيّمَا عملٍ لنا أو خَطوُهُ هو على الأغلب القوّة القهّارة الوحيدة التي تَدْفعُنا لاَ غَيْرُ إلى متابعتِهِ والموَاظبَةِ عليْهِ.

كما لاَ يقبَلُ هذا الصـّبُوُّ العَارم والغامِرِ إلى عمل السـُّوء لأجْلِ السّوءِ ذاتِهِ التّحليل أو التّأويل إلى عناصِرَ أوّليّةٍ بسيطة بما هو باعث أصليّ، أوّل، بدائـي.

وأنا على وَعي بأنَّهُ لِقائِلٍ أن يقول أنـّنا عندمَا نُصرٌّ على فعلِ أفعالٍ لأنّنَا نشعر أنّهُ لاَ يَجبُ أن نثابرَ عليها فإنّ تَصرُّفَنا هذا مَا هو إلاّ تحويرًا لهذا الذي ينشَأ عَادَةً من نضاليّة عِلم الفِراسَة.

إلاّ أنّ لَمْحَةً سوف تظهرُ غرُورَ هذه الفكرة.

تعتبرُ ضرورةُ الدّفاع عن النفسِ جوهَرَ «قتاليّة» علم الفِراسَة فهيَ وَاقيتنا من الأذى وَمبدَؤُها يهُمُّ هنَاءنا وَرفاهنَا، وهكذا فإنَّ رَغبتنـَا في أنْ نكونَ على خير حَالٍ تـُستـفَزُّ في آنٍ واحِدٍ معَ نشوءِ ضَرُورَةِ الدّفاع عن النّفسِ وَ تَطوُّرها. مَا يَسْتتبعُ أنّ رَغبَةَ حُسنِ الحَالِ ينبغي أنْ تستيقِظ وَتَهْتَاجَ في آنٍ وَاحِدٍ مع ظهور أي صورة من صُور الضّرَرِ أو الهَلاك.

إلاَّ أنـَّهُ في حَالِ هذا الشيء الذي أسمّيه «العصيانِ» أو «التَّمرّد»، ليْسَ فقط رَغبة حسن الحال لا تُستـفَزُّ ولاَ تُحَرِّكُ سَاكِنـًا بل إنَّ تـوَقَانـًا منافِرًا شديدَ المقاوَمَةِ يَنْجُمُ.

فضلاً عن ذلك لَعلَّ إخْلاَصَ الإصغاءِ إلى قلُوبنا يكونُ في النّهاية أحْسَنَ جَوَابٍ على السَّفسطة التي نفرُغ منها للتّوِّ.

لاَ أحَدَ يَستشيرُ وَاثِقًا نَفْسَهُ وَيستجْوبُها مستـقْصيًا سُؤَالِها وَيكونُ قابلاً لإنكارِ الأصَالَةِ الكُلّيةِ للْميلِ مَحل النّقاش.

فالأمرُ يُفْهَمُ وَ يُدْركُ أكثرُ مِمَّا يُميّزُ وَيُستبان. حيث لا يُوجَدُ إنسان يحيا لم يكُنْ كابَدَ مثلاً، في بعضِ مراحِل حياتِهِ، رَغبةً طاغيةً في إغاظَةِ ومكَايَدَةِ مُخَاطِبِهِ بإسهابِ الخطاب وَتشعِيبهِ حيثُ يكونُ المتكلّم علي وَعي تـَامٍّ بأنـَّهُ يُزْعِجُ وكلُّ نِيّتِهِ أنْ يُعْجِبَ ويحلوَ لمن يَستمعِ إليهِ وهو عادةً ما يكونُ في كلامِهِ مقتـَضَبًا، دقيقًا وواضحًا. أقْصَى الكلام إيجازًا وجَلاَءً يصْطرعُ على لسانِهِ دون اللّفظَ فلا يَكبَحُ نفسَهُ إلاّ بصعوبةٍ بالغةٍ عند الإنْصِباب فيه. وَإنـَّهُ ليَخشَى وَيستعيذُ من غَضب مُخَاطبه ومع ذلك فإنَّ فكرةً تـَطرُقـُهُ كفلقِ الضـَّوءِ أنَّ هذا الغضبَ المَحذورَ يُمكنُ توليدُهُ وإطلاقُه ببعْضِ اللّف والدوَرانِ وَتشبيكِ الجُمَلِ الإعتراضيّةِ وَالإستطرَادَاتِ. هذهِ الفكرة الفريدة كافية!

فيتطوّرُ الباعثُ إلى إرادةٍ، والإرَادَة إلى رَغبة، والرّغبةَ إلى تـوَقان بل إلى وَحَامٍ لا يمكن ضبطُهُ أو السّيطرة عِليه (لأسف المتكلّمِ العميق وَخيبتِهِ وَفي تـحَدٍّ لكلّ العواقبِ والتّبعاتِ)، والتوَقانُ إلى التّحقيقِ والإشباع.

أمَامَنا عملٌ لَنا يجبُ التَّعْجيل بإنجَازهِ. كما نعرفُ أنَّ أيَّ تأخيرٍ في إنهائِهِ يَجُرُّ حتمًا خرَابنَا بل هَلاكَنا.

أخطرُ وأهَمّ أزْمةٍ لحيِاتِنا تسْتصْرِخُ وَألْسِنتُنها نفيرٌ وَأبواقٌ، مُعَجّلَ الطّاقةِ والفعلِ.

فنتلهَّبُ وَنَفْنَى تَلَهُّفًا للشّروع في العمل الذي كلُّ أرْواحِنَا على نارٍ من التّرقّبِ وَالتّشوُّفِ إلى نتيجَتِهِ البَاهِرَة. يَجِبُ، بلِ لاَ بُدَّ من مباشرتِهِ اليومَ ومَعَ ذلك فها نحن نؤَجّلُهُ إلى الغدِ. ولكن لماذا؟ لا يوجد جواب على ذلك سوى أنّنا نـُحِسُّ من أنفُسنا «الممانَعَة»، هكذا أستخدم المُصطلح دون أدنـى فهم للمبدإِ.

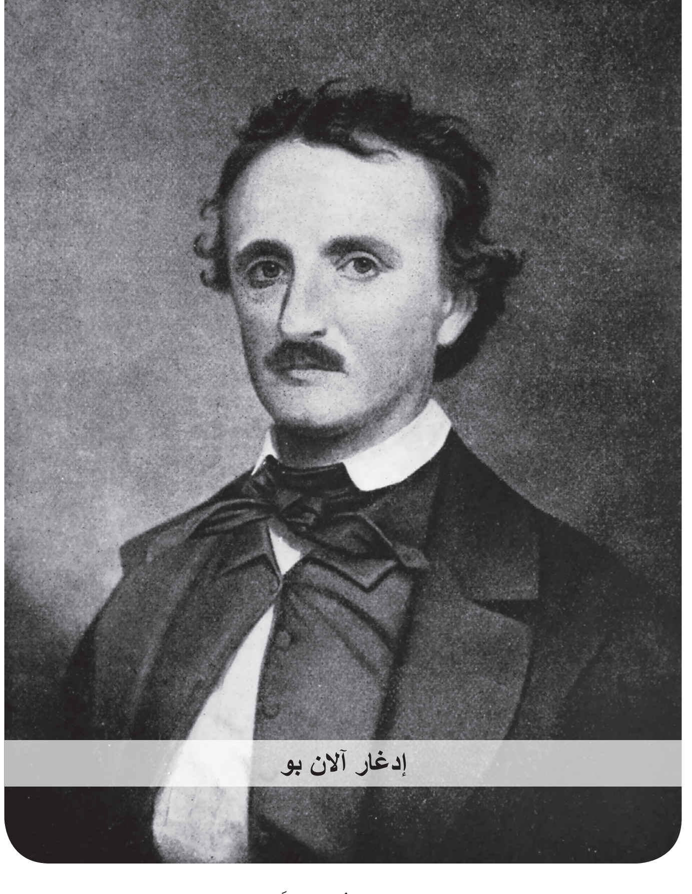
يأتِي الغدُ وَمعَهُ قلقٌ ولهفةً للقيامِ بواجبنـَا وَلكنْ معَ ذات هذا القلق المتصَاعد يَزحَفُ وأيضًا توَقانٌ لا إسْم له مفزعٌ بالضّرورةِ لأنّه لا يُدْرَكُ كُنْهُهُ إلى التّأجيل. وَمع مرور اللحظاتِ يزدادُ هذا التّوقانُ الطَّاغِي قوَّةً وَيَمضِي مُلَمْلمًا في تصاعُدِهِ الطّاقة والعنفوان. ثمّ ها إنّ آخِرَ سَاعَةٍ للفِعْلِ مَا تزالُ مُتَاحَةً قَرِيبَةَ المنالِ.

فنَرْتعشُ بعنفِ الصّراع الذي يعتملُ فينَا: صراعُ النّهائيّ مع اللاّنِهائيّ وَصراعُ الجوهَرِ والمَادّةِ مع الظِلاَلِ والظّلام. لكنَّ الظلام هو مَا يَسودُ وَيُهيمنُ إذا أمْعَنَ النزاعُ فَـأبْعَدَ لهذا الطّوْرِ الذي يَصيرُ نكوصُنَا عندَهُ عبثًا فنكافِحُ بلا جدوى.

حينئذِ تَدُقُ السَّاعةُ. جَرَسًا يُذِيعِ نَعْيَ خَيْرنَا وَسَعَادَتِنا. في الوَقتِ ذاتِهِ إنَّهُ لَصِيَاحُ الدّيكِ يتَرامى للِشبَح الذي طَالمَا رَوَّعَنَا.

فينْطلقُ طَائِرًا يضمَحِلّ ثمَّ هَا إنَّنَا أخيرًا أحْرَار. وَتعوُدُ الهِمَّةُ القديمة وَيَرْتَدُّ إلينا سَالِفُ الطّاقة فتُعَاوِدُنَا فورًا رَغبةُ العمل وَنـُريدُ أن نَعْمَلَ الآن. نعم الآن وفي الحال. لكن وَاأسفاهُ لقد تَأخَّرْنَا وفاتَ الأوان.

نقف على حافة هاوية. ننظر إلى قعر الهوَّةِ


إدغار آلان بو

السّحيقِ فتجيش أنفسُنا وَيعترينا الدّوار. فيكون الإحجام عن الخطر أوّل دافعٍ ينبض في أعْمَاقِنا إلاّ أنّا، وبلا عِلّةٍ تُفهَمُ، نبقى على موقفنا حيث نحن لا نتأخّرُ قيدَ أنْمُلَةٍ. ثمّ شيئا فشيئا تأخذُ سحَابَةُ شعورٍ لا إسمَ له تَلُفُّ فتغمُرُهُ إحْسَاسَنا بالغَثَيانِ والدُّوارِ والذّعرِ. وَبِتدْرِيجٍ لا يكادُ يُدرَكُ تتّخذُ هذهِ السَّحَابَةُ شكلاً كالذي إكتساهُ بخار القُمقُمِ من حيث طلع مَاردُ ألفِ ليلةٍ وَليلةٍ. لكن من غيمَتِنا على حَافةِ الهاويةِ تتطوّر إلى دائرة الملموسيّة صورةٌ أبشع وَأفظع ببعيد من أيِّ جنّيٍّ خُرافةٍ أوْ شيطانٍ وَمع ذلك فهي لا تعدو كونها فكرةً وَإن كانت مرعبةً تُجْمِدُ نخاعَ أعظمِنا ذاتَه بضراوَةِ إبتهاجِ رُعبها. إنْ هي إلاَّ فكرةُ مَا قد يكون عليه إحساسُنا لدَى هُويٍّ حَطُوطٍ التّهوُّرِ من عُلُوٍّ كهذا.

وَهذا السقوط، هذا الإندفاع المذهل إلى العَدَمِ، للسّبب عيْنِهِ أنّه يتضمّنُ أقصى صُوَرِ الموتِ والألم فظاعةً ورُعبًا اللائي تَبَادَرْنَ إلى خيَالِنا يَوْمًا، لذاتِ هذا السَّببِ نرَانَا الآنَ نرْغَبُ فيه -هذا السّقوط- كَأشدِّ مَا تكونُ الرَّغبة.

وَلِأنَّ العقل يدفعنا بعنفٍ عن شفا الهَاويةِ، نَنْدَفِعُ لذلك بحدّةٍ مقتربين منه.

لاَ يوجدُ هوًى في الطّبيعة، في جهنّميّته، بمثل نفَادِ صَبْرِ من يترصّدُ وَهو يرْتجف على شفيرِ الهَاويةِ الإرْتِماء في قلبها. أنْ ننغمِسَ وَلو لِلحظةٍ في أيِّ هَمٍّ أو شروعٍ بالفِكْرِ إلاّ كانَ في ذلك قَضاءُ هلاكنا لاَ مَحَالَةَ. لأنَّ التّفكيرَ وَحْدَهُ يَحثّنا على الإمتناعِ وَذلك، أَقُولُ، آنَ لاَ يُمْكِنُ الإمسَاك. إذا لم توجَدْ ذراعُ صديقةٍ لكبحنا أو إذا فَشِلنا بانتفاضةٍ مفاجئةٍ في الطَّرْحِ بأنفسنا إلى خلفُ عن الهوّةِ إذًا لقد إرتمينا فرَسَبْنا وكان في ذلك هلاكُنا.

فلنفحصْ هذه الأفعالَ وَأشبَاهَها وَلْنستَنْطِقْها كيْفَمَا شئنا، نجدْها نَاتِجَةً فقط عن روحِ الشكَاسَة.

وَنحن لا نرْتكبُ هذه الأفعالَ إلاّ لأنّنا نشعُرُ أنّهُ لاَ يجبُ أن نرْتكبها. وَوَرَاءَ هذا لا يوجَدُ أيُّ مبدأٍ قابلٍ للإدْرَاكِ وَالتّعليل، وَيمكننا فعلاً أن نرتئيَ هذهِ الشّكاسَة المُعَانِدَةَ، إغرَاءً وَتحريضًا مُبَاشرًا من عدوِّ البشرِ الأقْدَمِ والألدّ وَمَا علِمناهُ قطّ إتّفقَ لَهُ أنْ عَمِلَ في ترويجِ خير.

هَا قد قلت الكثيرَ وَبلغتُ مَدَى أن أجيبَ على سُؤالِكَ وَأشرَحَ لك لمَاذا أنا هنا لعلّي أستطيع أن أعلّلَ لكَ شيئًا يكون له على الأقلّ شِبْهُ وَجْهٍ بَاهتٍ وَضعيفٍ لِسَبَبِ تقلّدي هذه الأصْفَادَ ولزومي زنزانَةَ المحكوم عليهِ هذِهِ.

وَلو لمْ أكن بهذاَ الإسهاب، لكنتَ إمَّا أسَأتَ فهمي على الجملةِ أوْ إتّهمتني مع العَامّة بالجنونِ. أمّا وَالحَال هذِهِ فسيكون من اليَسير عليكَ إدْراك أنّي إحْدَى الضَّحَايا الكِثار التي لاَ حَصْرَ لها لِعِفريتِ الضّلاَلِ.

مستحيلٌ أنْ يكونَ قد أُنجِزَ عَملٌ بأكثر تَروٍّ وَأتمّ تدبير أو أنفذ تبَصُّر.

لأسَابيعَ، لِأشهرٍ أنعَمْتُ النّظَرَ في وَسَائلِ الجريمة. ألف خطّةٍ طَرحتها لأنَّ تنْفيذَها تَضَمّنَ فرصة كشف أخيرًا وَبعدَ طولِ بحثٍ وَجَدْتُ وأنا أقرأ بعض المذكراتِ الفرنسيّة، تقريرًا عن مَرَضٍ محتومِ الهلاك تقريبًا أصَابَ السّيّدة «بيلو» بِسببِ شَمعةٍ إتّفق أنْ كانت مسمومة قَرَعت الفكرَةَ مُخَيّلتي فورًا. كنت أعلمُ عَادة صَحِيّتِي القراءة في سَريره قبل أن ينَامَ. كمَا كنت أعلمُ أيضًا أنَّ حجرَتَهُ ضيِّقةٌ وَسيِّئة التّهوئةِ، لكنّي لاَ أحتاجُ وَصْفَ الحِيَلِ اليسيرةِ التّي أبدَلْتُ بها، في شمعدَانِ غرفةِ نومِه، شمعةً من صُنْعِي الخاصّ مكانَ الشمعةِ التي وَجدْتَهَا هناك.

في صبَاح اليوم التّالي عُثِرَ عليه مَيْتًا في سَريرِهِ وكان تقرير مُحقّق الوَفَياتِ غير الطّبيعيّة كما يَلِي: «موتٌ بانقضاء الأجَل، موتٌ بازْديارٍ إلاهيٍّ».

بوراثتي كُلَّ تركتِهِ، إستمرّ بي العَيْشُ على أحسَنِ حَالٍ لسنواتٍ لم تطرق فيهنّ أبدًا وَلو لمرَّةٍ دماغي فكرَةٌ أنّي قد يُكتشَفُ أمري.

وَكنتُ قد توَلَّيْتُ بنفسي التّخلّصَ من بقايا الشّمعة المُميتةِ بحَذَرٍ أتَمَّ من أنْ يُودِعَها غيرَ العَدَمِ.

فلم أترك أدْنَى طيفٍ لدليلٍ يمكن عن طَريقِهِ إتّهامي ناهيك عن إدَانتي بالجريمة.

لا يمكن تَصَوُّرُ أمني المُطلق وَطُمَأنينتي الرّاسخة. لبرهة طويلة جدًا من الزّمن كنتُ قد إعتدتُ أنْ أطْرَبَ لهذا الشعور وَأحْبَرَ. حيث أمَدّني هذا الشعور بابتهاجٍ أكثرَ حقيقةً وَواقعيّةً من كلّ الفوائد الدُّنيويّة المَحضة التي جَادت بها فيُوضُ خَطيئتي.

لكنّ زمنًا أتى أخيرًا تطوَّرَ فيه، على درجاتٍ لا يكادُ يُدْرَكُ التّدرُّجُ فيها، الشعورُ الممتع المطرب إلى فكرةٍ مُتملّكةٍ وَمُرْهِقة. فكرةٌ أزْعَجتني وَأرْهقتني لأنّها إستحوذت عليَّ وَسَكَنتني كَالمحضُور. فبالكادِ أتخلّصُ منها للحظة. وَإنّهُ لأمرٌ مشترَكٌ بيننا جميعا أنْ ننزعَ هكذا من الطنينِ في آذانِنا أوْ بالأحرى في ذوَاكِرِنا، الذي لقرار بعض أغْنِيَّةٍ عَاديّةٍ أو لبعْضِ النّتَفِ الخاطفة العَابرة الغيرِ مؤثرة من الأوبرا.

ولن نكونَ أقلَّ إنْزعَاجًا مثلاً لو أنَّ الأغنيّة في حَدّ ذاتها كانت جيّدة أو نَغَمَ الأوبرا ذا إستحقاقٍ فنّيٍّ يُذْكَر.

وهكذا صِرْتُ في النّهاية أبْغُتني على الدّوام متفكّرًا في مَأمني، مُرَدِّدًا بصَوتٍ خفيضٍ يكادُ يَخْفى عِبارَةَ: «أنا آمن».

وَيَوْمًا وأنا أهيم على طولِ الشّوارع إسْتوْقَفَتْني بصدد همْسِ المقاطعِ المعهودةِ بصوتٍ مسموعٍ تقريبًا.

وفي نَوْبةِ نَزَقٍ وشكاسَة أعَدْتُ صياغتها هكذا: «أنا آمن-أنا آمن-أجل-مَا لم أكُنْ مَجنونًا بما يكفي للإعترافِ عَلَنًا».

مَا أنْ نَطَقْتُ بهَذِهِ الكلمات حتّى شَعَرْت بقُشَعْريرةٍ جليديَّة تَسْري إلى قلبي. لقد سَبَقَ لي بَعْضُ التَّجربةِ بنوباتِ الزّيغَانِ وَالضّلاَلِ هَذِهِ (التي كنت في حيرةٍ من تفسير طبيعتها) كما أذْكُرُ جيّدًا أيضًا أنّني لمْ أنْجَحْ مَرَّةً في مُقاوَمَةِ حَمَلاَتِهَا.

وَالآنَ هَا إنَّ عَارِضَ هذا الإيحَاء الذاتي بأنّه يمكن أنْ أكونَ مَجنونًا كفايةً لإفشاء الجريمة التي أجْرَمْتُ يُوَاجهُني كما لو كانَ شبَح عينِ الرَّجل الذي قتلتُهُ وَيُشيرُ بي لأقْتَل.

في البدايةِ سعيتُ جاهدًا لِأنْ أنْفُضَ هذا الكابوس عن رُوحي.

فمشيت بقوّةٍ مُسرعًا دائما أسرع فأسرع. أخيرًا ركضتُ. شَعرتُ برغبةٍ جنونيّة في الصُراخ عَاليًا.

وَكلّ موجةِ فكرٍ لحقت غمرتني برعبٍ متجدّدٍ فقد أدركْتُ جيّدًا، وَاأسفاه، إدْراكًا لا شُبهة فيه أنّني إنْ أفكر في مثل حَالتي التي أنا عليها الآن فقد هَلَكْتُ.

زدْتُ مسرعًا في خَطْوي. وَثَبْتُ عبرَ الشّوارعِ المزدحمة وَنَطَطْتُ كالمجنون. أخيرًا أنْذرَ النّاسُ وَتعَقّبوني إذّاك أحسستُ أنَّ مصيري قد حُتِمَ. وَلو إستطعتُ قطع لِسَاني لمَا قَصَّرْتُ إلاّ أنَّ صَوْتًا خشنا دَوّى في أذُنيَّ وَقَبْضَةٌ أشَدُّ خشونة نشبت في كتفِي. إستدرتُ وأنا ألْهثُ. للحظةٍ كابدتُ من الإختناق كُلَّ كَرْبٍ وَنزعٍ. فعَميتُ وَصَمِمْتُ وَدُخْتُ. ثمّ إنّ أحدَ الشّياطينِ غير المرْئيَّةِ على مَا ظَنَنْتُ قَرَعَني بعَرْضِ كفّه على ظَهْري. فانبثق عَنْ روحي السترِ الذي طَالَ إحتبَاسُهُ.

قيل أنّي تكلمتُ بجلاءٍ كبيرٍ في النُطق، ولكنْ بتفخيمٍ بَيّنٍ وَعَجَلَة حَمِسَةٍ كأنّمَا خشْيَةَ المقاطعة قبل خَتْمِ الجُمَلِ الوَجيزةِ والمُفْعَمة مع ذلك التي إسْتوْدعتْني الجَلاّدَ وَأوْدَعَتْني جَهنّم. بعد أنْ سَرَدْتُ كل مَا هو ضروري للحكم قضَائيًّا بثبوت الجرَيمة تَهَاوَيْتُ لِوَجهي في غيبوبَة.

لكن لماذا عليَّ قولُ المَزيد؟

اليَوْمَ أتقلّدُ هذهِ الأغلالَ وَأنا هَاهُنا!

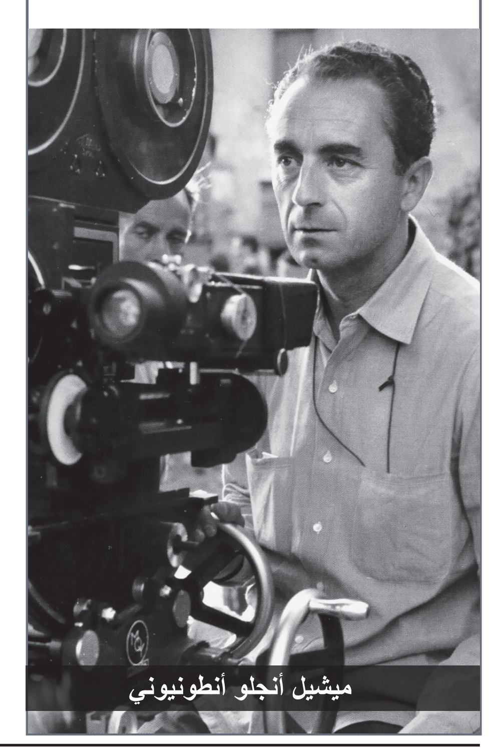
وَغدًا سَأكونُ منها في حِلّ! وَلكن أين!؟

الشِّجار

ميشيل أنجيللو أنطونيوني
ترجمة: عبد النبي ذاكر

وأنا أقرأ بورخيس، عثرت على قصة (أدبية) شجارٌ بين مسلمين وهندوس تورط فيه بطل القصة. كان شجارا عنيفا، حمل ثلاثة آلاف شخص على الهجوم، حسب بورخيس.
تذكرتُ قصة أخرى (حقيقية) تعود إلى ليلة 1963 بروما. هجم مئات الأشخاص، لا أحد يعلم السبب.
وبما أن الشرارة تورط فيها أناس غير متعصبين للسياسة، فبالإمكان أن تكون متنوعة، ربما عرضية ومبتذلة. لدي تصور مفاده، حينما يتورط عدد غفير من الناس، فليس من السهل التعرف على المناوئين، وتحديد السبب الحقيقي للشجار. ينحل السبب إلى عدة أسباب أخرى، تتم مركزتها في أمكنة صغرى.
رأيتهم، هؤلاء المتهورون يدخلون في شجار عامٍ دون معرفة السبب. يُحرِّكهم عنف دفين، دونما حاجة إلى معرفة الأسباب.
فيلم نهايته بزوغ الفجر على روما قذرة مهجورة.

-1 The Brawl" - Michel angelo" Antonioni


ميشيل أنجلو أنطونيوني

روبيرت ڤالزار

الـزورق1

روبيرت ڤالزار
ترجمه عن الإنجليزية
د. عبد النبي ذاكر

أعتقد أنني وصفت هذا المشهد سابقا، ولكني أبتغي إعادة كتابته. في زورق وسط بحيرة يجلس رجل وامرأة. البدر في تمامه في سماء داكنة. الليلة هادئة ودافئة، تناسب هذه المغامرة الحالمة. هل الرجل الموجود في الزورق خطّاف؟ هل المرأة هي المخطوفة السعيدة؟ ذاك ما لا نعرفه؛ لا نرى سوى أنهما يقبلان بعضهما. الجبل القاتم ينداح مثل عملاق في ماء رقراق. قلعة أو قصر ينتصب على الشط بنافذة واحدة مضاءة. لا ضوضاء، ولا صوت. كل شيء غارق في صمت بهيم لذيذ. النجوم تتلألأ في قبة السماء منعكسة على صفحة الماء. الماء بدر العاشق، أخذتُ جرعة منه وطفقا يقبلان الماء والبدر، مثل العاشق والعشيق. البدر الفاتن غاطس في الماء مثل شاب جسور في ساحة الوغى. إنه منعكس على صفحة الماء بطريقة ساحرة تشبه انعكاس قلب عاشق في قلب آخر مولّه بالغرام. رائع جدا أن البدر مثل العاشق غائص في اللذائذ، وأن الماء مثل محبوب سعيد يعانق جيد محبوبته الأميرة ويلثُمه. الرجل والمرأة الجالسان في الزورق مطمئنان تمام الطمأنينة. وقعا في أسْر قُبلة طويلة. المُوَيْجات تحضِن الماء برفق. تُراها تجعلهما سعيدين، هل ستجعلهما سعيدين، هما الاثنان هناك في ذلك الزورق، معا يتبادلان القُبَل، معا يضيئهما ضوء القمر، معا يتبادلان الغرام؟

-1 The Rowboat" - Robert Wal-" ser، 1914.

ترجمات

■إعداد: ع. ط

تقديم:
يقيم شوبنهاور تفريقا واضحا بين الفن والعلم، لا يفعل العالم شيئا غير التصنيف والربط بين التمثلات، فيبقى انطلاقا من ذلك، أسير الوهم. وحده الفنان بواسطة التأمل يتمكن من أن تكون له علاقة مباشرة بجوهر الأشياء، فإذا كانت المعرفة العلمية تتحدد باعتبارها «فيزيائية»، لأنها تعتمد على ما يظهر، فإن المعرفة الأخرى التي تسمح بتجاوزها، فتحرز تقدما على ما يظهر، تسمى ميتافيزيقا، منذ ينابيعها في الفلسفة اليونانية القديمة، وصولا إلى لحظة اكتمالها مع هيجل، كان يجري تصورها كعلم أقصى يسمح بإدراك الجوهر النهائي للواقع، مع شوبنهاور بقيت تشكل تتويجا للفلسفة، لكنها لم تعد مجرد نظام من المفاهيم، أي علما، بل تحولت إلى مجموعة من الأعمال الفنية، وكان شوبنهاور بذلك هو أول فيلسوف أكد أن الفن أرقى من الفلسفة. المعرفة الحقيقية يجب البحث عنها في الأشكال المختلفة للفن.
إن الإرادة، هذا الانجذاب الذي يشكل الجوهر الحميمي للعالم، تكشف عن نفسها انطلاقا من موشور يتألف من درجات مختلفة يسميها شوبنهاور «درجات الموضوعية» - الأفكار هي الأشكال التي تتخذها الإرادة في كل درجة من درجة انكشافها، ابتداءا من المستوى الأكثر اختصارا الذي هو المادة، إلى المستوى النهائي الذي هو الإنسان،مرورا بالنباتات والحيوانات. الواقع مهيكل تراتبيا، وهذه التراتبية هي التي تنتج مختلف أشكال الفن. فالفن الأكثر فظاظة إنما هو الفن المعماري، الذي يشتغل على المادة الخام، انه يتمثل في صلابتها ومقاومتها، وهو يعمل على تطويع جمودها، متبوعا بالنحت والرسم. وأخيرا الشعر الذي يبلغ أوجه في التراجيديا.
لكن من بين الفنون، فإن الموسيقى تشغل مكانة متميزة، إنها ليست تعبيرا عن مستويات الموضوعية بل هي التعبير المباشر عن الإرادة نفسها، فهو مستواها الخالص، إنها لغة الكينونة كل فن إنما هو موسيقى ناقصة، فالفن المعماري هو إيقاع جامد في المادة. وحدها الموسيقى تسمح بالكشف عن الجوهر النهائي للعالم، وهي تجل لكل زواياه في الإيقاع واللحن والنغم. ع.ط

الفن باعتباره تأملا
جان فيولاك

لم يسبق لأي فيلسوف أن علق على الفن هذه الأهمية قبل شوبنهاور. كانت الفلسفة تتحدد، دائما، وصولا إليه، بمبدأ العقل. أي بالإفتراض التي يكون الواقع بحسبه عقليا. من خلال وجهة النظر هذه، وحده العلم، الذي يستخدم نظريات ومفاهيم يخاطب الوعي و يتوفر على الوسائل التي [تسعفه في الكشف] عن جوهر العالم. كان الفن يعتبر [سابقا] شكلا من رتبة أدنى في نشاط الذهن، انه يشتغل على المادة الخشنة، ويخاطب الحدس، فهو إذن لا يمكن أن يعطي عن العالم إلا صورة تقريبية وناقصة. والحال أن الهدف الأساسي لشوبنهاور، يتمثل بالضبط في نفي صحة مبدأ العقل: انه لا يتعلق إلا بالتصورات، أي بتهيئات [ومظاهر] تتشكل في أذهاننا ولا تعلمنا شيئا عن الواقع في ذاته، الطريقة الوحيدة [إذن] للدخول إلى

الجوهر الحميمي للعالم، ليس هي الوعي، بل هي ما يعيشه جسد المرء.حينئذ، فإن العلاقة بين الفن والعلم تنقلب بالكامل، لا يتحدث العلم أبدا إلا بالتصورات التي يربطها فيما بينها بواسطة مبادئ عقلية. إنه يبقى إذن أسير ما يظهر. على عكس الفن [الذي يتوفر على] إمكانية أن ينفذ إلى نواة العالم. إنه لا يتأسس على الوعي، بل على علاقة فورية بالعالم، يسميها شوبنهاور «تأملا».

غوص في الحدس

في النص الأول التالي، يعمل شوبنهاور على تحديد ما يسميه «تأملا». يتعلق الأمر –تقريبا- بخطاب في المنهج. كل الفلاسفة يقترحون مجموعة من الأدوات لكي يتجاوزوا وجهة النظر المصطنعة حول الأشياء، ويصلوا من ثم إلى الحقيقة. غير أن شوبنهاور يعمل على قلب التصور التقليدي للمنهج. لم يعد الأمر بالنسبة له يتعلق بتلافي الإحساس وعدم الاعتماد إلا على الفكر التجريدي. بل على العكس تماما، بالتحرر من العقل، من أجل الغوص على الحدس الخالص. لأن لهذا الحدس علاقة مباشرة مع الواقع لا يمر منها العقل: إنه يسمح هكذا للإنسان بأن ينسى نفسه، وأن يترك نفسه [يستسلم] للإمتصاص كليا من طرف الشيء، للحد الذي يشكلان فيه معا اتحاد [الانسان والشيء]. انطلاقا من ذلك، فإن الشيء يصير معطى فوريا، ولا يبقى خاضعا لمقولتي الزمان والمكان، إنه يعطى إذن كيفما هو في حقيقته، وأبديا، أي كفكرة. هذه الرؤية الفورية للفكرة هي ما يسميه شوبنهاور إذن تأمل.

الفن هو شكل من أشكال المعرفة، ومن المعرفة التي هي أرقى من العلم. إنه موضوع النص الموالي: الفن هو عمل عبقري، إنه ملكة للتأمل، أي الاستعداد للتحرر من مبدأ العقل. الفنان هو راء أولا، تتوفر عنده إمكانية تجاوز المظاهر لكي يرى الفكرة في ذاتها. يكتب شوبنهاور «الفن هو تامل الأشياء في استقلال عن مبدأ العقل». إنه لا يمكن أن يرى فيه هكذا نبوغا علميا لأن النبوغ يتحدد بالقدرة على التغلب على وجهة النظر العلمية عن الواقع. ويلحق ذلك، أن للفنان القدرة على إعطاء الفكرة مظهرا ملموسا، أي خلق عمل يحدده شوبنهاور باعتباره مرآة صقيلة للعالم.j/v.

[النص الأول]

الفن، هو نتاج العبقرية.

حينما نرتقي بقوة الذكاء، ونتخلى عن النظر إلى الأشياء عن نحو متداول، حينما نكف عن البحث على ضوء التعابير المختلفة لمبدإ العقل. عن العلاقات الوحيدة للأشياء فيما بينها، علاقات تقتصر دائما،وفي نهاية التحليل، في علاقة الأشياء بإرادتنا الخاصة، أي حينما لا نعمل على أخذ بعين الاعتبار لا للمكان، ولا للزمان، ولا للماذا، ولاللجدوى من الأشياء [بل نبحث عن] طبيعتها بلا قيد ولا شرط، فضلا عن ذلك، حينما لا نسمح للفكر المجرد، ولا لمبادئ العقل أن تحتل الوعي، لكن، بدل كل هذا فإننا نعمل على تحويل كل قوة ذهننا نحو الحدس، ونغوص فيه بالكامل، مالئين لوعينا بالتأمل الهادئ لشيء طبيعي، حاضر الآن، في اللحظة التي نعمل فيها على نسيان فرديتنا، وإرادتنا، ولا نبقى إلا ذاتا خالصة، كمرآة مجلوة [بإمكانها عكس] الشيء كما لو أن الشيء على نحو ما يوجد وحده، دون شخص يدركه، حتى يستحيل التمييز بين الذات وبين الحدس نفسه، وأن هذا الحدس مثله مثل الذات وحدسيتها [...] إن ما هو معروف هكذا إذن، ليس هو الشيء الخصوصي باعتباره شيئا خصوصيا.

[بل] هو الفكرة. الشكل الأبدي، الموضوعية الفورية للإدارة.

شوبنهاور: «العالم كإدارة وتصور»، الجزء الثالث. الفقرة 34. ترجمة أ.بوردو (1913-1909).

[النص الثاني:]

هل هناك معرفة خاصة تنطبق على ما يستمر في العالم خارج وفي استقلال عن كل علاقة، بما يشكل بالضبط جوهر العالم، والموضوع الحقيقي للظواهر، [مثلما تنطبق على] ما تخلص من أي تغير، وبالتالي يكون معروفا وفقا لحقيقة متساوية في كل الأزمنة، أي الأفكار، التي تشكل الموضوعية المباشرة والمنطبقة على الشيء في ذاته، أي على الإرادة؟ عالم المعرفة هنا هو الفن. إنه نتاج العبقرية. يعمل الفن على إنتاج الأفكار الأدبية التي عمل على إدراكها بواسطة التأمل الخالص أي الأساسي والدائم في كل مظاهر العالم، إنه تحديدا، وفقا للمادة التي يستعمل في هذا الإنتاج، فهو يأخذ إسم الفن التشكيلي، والشعر أو الموسيقى. [ويظل] أصله الفريد في معرفة الأفكار، وهدفه الوحيد يكمن في تواصل هذه المعرفة. بحسب تتبع التيار اللانهائي للأسباب والنتائج، مثلما هي تظهر تبعا لهذه الأشكال الأربعة، فإن العلم يوجد عند كل اكتشاف، مردودا دائما إلى لحظة تالية، لا يوجد بالنسبة له، للوصول لكسب السباق، الذي يتحدد في النقطة التي تلامس فيها السحب الأفق.

على العكس يجد الفن في كل مكان مجاله، في الواقع، إنه ينتزع الشيء من (مجال) تأمله أثناء مجرى الظواهر، العابر، إنه يحتاز عليه معزولاأمامه وهذا الشيء الخاص الذي لم يكن في مجرى الظواهر سوى جزء عابر ولا يعني شيئا، يصير بالنسبة للفن، يمثل كل شيء المعادل لهذا التعدد اللانهائي الذي يملأ الزمان والمكان، يتمسك الفن بهذا الشيء الخصوصي، يعمل على إيقاف عجلة الزمن، وتختفي العلاقات بالنسبة إليه، [بحيث] بحيث لا يبقى إلا ما هو أساسي، أي الفكرة التي تشكل شيئيته.

بإمكاننا إذن أن نعمل على تحديد الفن في: أنه تأمل الأشياء، باستقلال عن مبدأ العقل، إنه يتعارض هكذا مع نمط المعرفة المحدد سابقا. التي تقود إلى التجربة وإلى العلم.

شوبنهاور: «العالم باعتباره إرادة وتصورا» الجزء الثالث، الفقرة 36، ترجمة أ .بودرو (1909-1993).

Le point، العدد 15، وهو عدد خارج السلسلة، شتنبر أكتوبر 2007، ص 22/23.

آرثر شوبنهاور

(بيوغرافية)

سنة 1793 ازداد شوبنهاور في دارتزيغ الملحقة البروسية.

سنة 1918 جامعة برلين، حيث يتلقى محاضرات فيخته وشلير ماخر.

سنة 1815 كتابة بحثه عن النظر والألوان. بداية تأليفه للعالم كإرادة وتصور.

سنة 1819 نشر أطروحته العالم كإرادة وتصور، ويتبوأ منصب التدريس في جامعة بيرلين.

سنة 1821 الارتباط بكارولين ميرون. وترفع ضده دعوى الضرب والجرح.

سنة 1822 يقوم بسفر ثان إلى إيطاليا (السفر الأول كان سنة 1818).

سنة 1823 عودة إلى ألمانيا، انهيار عصبي.

سنة 1825 كتب كتابات شذرية حول الحكمة في الحياة.

سنة 1831، وباء الكوليرا في برلين ووفاة هيجل (الذي نال الأستاذية في الفلسفة في برلين سنة 1818).

سنة 1838، ألف الإرادة في الطبيعة.

سنة 1848 ألف بحثه «مسألتان جوهريتان في الإتقا».

سنة 1849 انتحار أخته أديل.

سنة 1859 الطبعة الثالثة للعالم كإرادة وتصور.

سنة 1860، وفاة أرثور شوبنهاور.

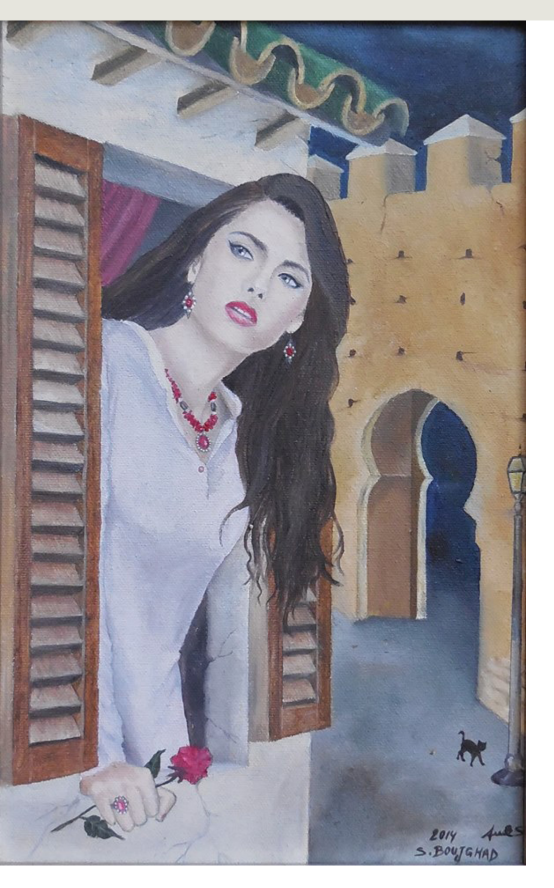


حوار

سعيد بوجغاض فنان تشكيلي واعد، بما يملكه من حس فني أنيق، ومن روح المقاومة ضد الذين - يراهم - يعبثون بالفن التشكيلي، ويحاولون جعله مجرد مدخل لعالم الثراء والتباهي والارتزاق.. لذلك فإن بوجغاض قد يصبح اليوم أو غدا أحد أهمّ أصوات الفن التشكيلي بالمغرب، خصوصا وأن رغبة جامحة تسكن ريشته التي لا تنبض إلا بلوحات فنية مغرية، لا يختلف إثنان على الحكم بروعتها وسحرها.

بوجغاض لا ينكر فضل الأجيال التي أسست لهذا الفن بالمغرب، ولا يدعي أنه يمثل مدرسة تشكيلية معينة، ولا يعمل على بناء مدرسة جديدة في مجاله، وإنما هو يبحث دائما عن السبل التعبيرية الجديدة التي يمكن للمتلقي تذوقها بإحساس جميل، وبدون أي واسطة أو وسيط، كما يبحث عن الصور المألوفة والغريبة من داخل الواقع أو من الخارج / الخيال فيلتقطها بتقنيات فنية بسيطة، ولكنها صعبة التقليد، ومعقدة من حيث تركيبها الفني.. مجلة طنجة الأدبية التقته بالرباط فكان الحوار التالي:

حاوره: يونس إمغران



الفنان التشكيلي سعيد بوجغاض:

الفن التشكيلي هو إعادة إنتاج لما تراه عين الفنان باستمرار.

• نأمل في بداية لقائنا تقديم نبذة صغيرة عن تجربة سعيد بوجغاض الفنية.. عن انطلاقتها الأولية؟ والمراحل التي أكسبتها المتانة والقوة؟ وعن المعطف التشكيلي الذي خرجت منه؟.

• هو فنان عصامي، من مواليد سنة 1977، تفتقت موهبته في الرسم منذ سنوات عمره الأولى، اعتاد رسم الأشكال البسيطة قبل تعلم كتابة الحروف. كان والده يداوم على تمكينه من الأوراق وأقلام الحبر الجاف التي تعلم منها تفادي الخطأ في الرسم، فقلم الرصاص يمكن محور أما الحبر فلا.

أذكر أن والدي كان يرسم لي لقلاقا أو فأرا أو سمكة ثم يعيد رسمها على شكل نقط ويكلفني بتتبعها، فأعيد الرسم انطلاقا من تلك النقط، ثم في المرحلة الموالية أرسم اعتمادا على خيالي.

بعد ذلك صرت اشتري مجلات الأطفال: مجلة ماجد ومجلات والت ديزني... وأستلهم منها رسوما جديدة، كما كنت أفعل ذلك مع الرسوم المتحركة التي تسترعي انتباهي بشاشة التلفزة.

كانت أول مشاركة رسمية لي في تظاهرة فنية هي مباراة الرسم الوطنية التي نظمتها جمعية تنمية التعاون المدرسي سنة 1989 وعمري 12 سنة، نلت خلالها المرتبة الأولى بميزة حسن، وهي أول شهادة لي في حياتي، وما زلت محتفظا بها، تاركا الميدالية للمدرسة التي كنت أدرس بها، بطلب من السيد المدير آنذاك.

هذا الفوز أكسبني بعض الثقة في نفسي، فكنت أرسم كلما سنحت لي الفرصة، مع ترك أعمالي في نطاق ضيق دون محاولة إظهار موهبتي للعلن.

كذلك كان الرسم مقررا في حصص الدراسة بتعليمي الإعدادي، حيث ما زلت أذكر إلى هذه اللحظة؛ تلك الدروس..

• ما يلاحظ على لوحاتك المختلفة أنها تنتمي إلى خليط من المدارس التشكيلية وخاصة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.. لماذا هذا المزج؟ وما هي مبرراته؟.

• شعاري في الرسم هو الحرية، ومفادها أنني لا أجدني مقيدا، أو مفروضا عليّ أن أتقيد بمدرسة معينة، أو توجه فني بذاته.

الفنان هو من يعبر عن دواخله بالأشكال والألوان، لذا فكل حالة أكون عليها قد تدفعني لاختيار موضوع دون آخر، وألوان دون أخرى، وتعبير أو بآخر.

لم أكن يوما مهتما بالانتماءات الفنية، ولن أكون كذلك. هذه قناعتي.

سأرسم كل ما يشعرني بالارتياح، مع احترامي وإعجابي الراسخ باللوحة التي تتحدث عن نفسها، تلك اللوحة التي تجعل المشاهد في غنى عن الفنان، تلك اللوحة التي تعفيني من شرحها لشدة وضوحها وإن شابها بعض الغموض أو بعض الرموز. تلك اللوحة التي يمكن أن أعرضها بمراكش وأنا متواجد بسلا، واثقا أن الكل يعي محتواها وفحواها. تلك اللوحة التي تشعرني باحترام الفن ونفسي والآخر عندما أرهق نفسي في إنجازها. تلك اللوحة المسبوقة بمخاض أسبوع على الأقل. تلك اللوحة التي ترغمك على الاقتراب منها لاستكشاف تفاصيلها. تلك اللوحة التي تروقك للوهلة الأولى ثم تزداد إعجابا بها فيما بعد.

• ما هي الحكمة في غلبة اللونين الرمادي والأحمر على كثير من لوحاتك الفنية؟ وما معنى اللون في عملية الإبداع التشكيلي؟.

• معلوم أن للألوان انعكاسا على إحساسنا، وأننا ننفعل بها ونتفاعل معها.

بالنسبة لي فاللون الرمادي أو الممزوج مع بعض الزرقة يحيلني على الوحدة والهدوء، وهي الأحوال التي تحفزني على التفكير والتأمل والإبداع. وأكثر أوقات اشتغالي من المساء إلى بعد منتصف الليل.

اللون الأحمر قمة الإثارة، وتوظيفه في اللوحة يجر الانتباه، لذا أحاول توظيفه على الخصوص في اللوحات التي تشكل المرأة موضوعا لها، حتى أني رسمت العديد من النساء بالأبيض والأسود، لكني استحضر اللون الأحمر على الشفاه أو الأحذية أو الدم أو الزهور التي تكون بأيديهن أو بقربهن.

عملية الإبداع تعني بالدرجة الأولى إنتاجا لا يرتكز إلا على قاعدة واحدة، وهي إنتاج الجمال، وجزء كبير في هذا الجمال يكمن في اللون، أحيانا في كثرته وأخرى في قلته، أحيانا في ألوان فاتحة وفي ألوان غامقة فينة أخرى.

• إلى أي حد يمكن للمكان (مدينة أو قرية أو ضيعة أو جبل او بحر) أن يكون عاملا للخصوبة على مستوى الإبداع التشكيلي؟ وما علاقة المكان بلوحاتك؟.

• يقال: «الشاعر ابن بيئته»، والفن التشكيلي



كما الشعر، يتأثر بمحيطه، والجميع يرى ذلك عندما نوسع من مجالات بحثنا، فلوحات فناني أوربا مختلفة عن مثيلاتها بآسيا أو إفريقيا.. وكلما ضيقنا من مجال البحث إلا واختلفت مواضيع الإبداع.
هناك فنانون تأثروا بالمآثر وآخرون بالطبيعة وآخرون بالمخلوقات الحية، فكان لذلك وقع على ما ينتجونه من تشكيل.
انظر إلى ما أنتج بشمال المغرب، سترى نساءنا المغربيات بذلك الزي الأصيل الذي يطغى عليه الأبيض والأحمر وتلك القبعات المستديرة وتلك الأزقة المطلية بالأبيض والأزرق السماوي... ثم ارحل إلى صحرائنا المغربية لترى لوحات تكاد تنثر عندها حبات الرمل لترى رجالنا الملثمين فوق جمالهم وتحت نخيلنا الشامخة.
الفن التشكيلي هو -إلى حد كبير- إعادة إنتاج لما تراه عين الفنان باستمرار.

• نفس الأمر يطرح بشأن عامل الزمن من حاضر أو ماض أو مستقبل؟ أي إلى أي حد تكون الأحداث والوقائع الاجتماعية أو السياسية أو غيرها، دافعا مباشرا للإبداع؟ وكذلك حالاته النفسية من فرح وحزن وقلق واكتئاب وغير ذلك، حافزا قويا للمضي قدما في الأعمال الفنية الإبداعية؟.

• كل الفنون تشترك أو تتقاطع في كونها وثيقة الاتصال بالإحساس، سواء لدى المنتج المبدع أو لدى المتلقي المتذوق. هناك لوحات اشتهرت لشدة ترجمتها للأحداث التاريخية الملازمة لها. أعطيك مثلا عن لوحة شهيرة من القرن التاسع عشر لرسامها الشهير دولاكروا وهي «الحرية تقود الشعب»، فقد ارتبطت بانتفاضة الباريسيين ضد الملك شارل العاشر، حتى كدت لا ترى حديثا عن هذه الفترة دون إشارة لهذه اللوحة.
وأذكر عنوانا سبق لي أن قرأته بإحدى الجرائد عن كون أحسن ما تنتجه الشعوب هو نتاج فترة الألم.
بالمغرب تجد العديد من الأحداث التي تجاوب معها الفنانون، كل حسب تخصصه، فالمسيرة الخضراء المظفرة أفرزت لنا العديد من القصائد والأغاني، كما تضمنتها العديد من اللوحات حتى لدى فنانين لم يعايشوا تلك الفترة. وخلافا لما قلته عن الإنتاج بسبب الألم، فمثل لوحات المسيرة الخضراء نابعة من شعور بالفخر والاعتزاز بملحمة أبدعها المغفور له الحسن الثاني قبل أن يبدعها غيره بالكلمات والألوان.

لم أكن يوما مهتما بالانتماءات الفنية، ولن أكون كذلك. هذه قناعتي

• رغم صغر سنك، وفتوة تجربتك الفنية، إلا أنك راكمت عددا مهما من اللوحات التشكيلية.. فإلى ماذا تعزو هذه الغزارة في الإنتاج؟.

• (يقول ضاحكا) من قال لكم أني صغير السن؟ لعل التجاعيد لا تفكر لأن نغزوني بعد، لكن لا يفصلني عن العقد الرابع سوى ثلاث سنوات، ويمكن لمن يقترب مني أن يرى بعض البياض في شعر رأسي وفي ذقني.
بخصوص تراكماتي الفنية، فبالفعل أنجزت العديد من اللوحات، سواء بالصباغة المائية أو الزيتية، لكني كنت دوما أهديها، خصوصا في مناسبات كأعياد الميلاد أو لمجرد شكر لشخص معين عرفانا بفضله.
غزارة إنتاجي الحالي تعود إلى رغبتي في تدارك الزمن الضائع، ولأني صرت ملتزما في إطار مجموعة من المعارض التي يفترض تجهيز لوحاتها، كل حسب الموضوع المحدد له، فمثلا عندما اقترح علي المشاركة في معرض الفرس الدولي بالجديدة في أكتوبر 2014 كانت لدي بعض اللوحات إضافة إلى أخرى أنجزتها بالمناسبة، وفي نفس الفترة بالضبط عرض علي



المشاركة بمعرض آخر بالمركز الثقافي لأكدال بالرباط حول موضوع المرأة، فشاركت.
أحب أن تكون لوحاتي جاهزة، طالما أنها تلائم ميولاتي في المواضيع المختارة.
كذلك فغزارة إنتاجي تعود إلى عشقي القديم والأزلي لشيء اسمه «الجلوس بالمنزل»، فأنا لست من هواة كثرة الخروج والتجوال إلا في العطل ولمدة وجيزة، وباقتراح من زوجتي.
الجدران المغلقة المحيطة بي وسكون الخلوة والتهيج الذي يصيبني جراء فيرومونات الألوان وتلك اللوحة الفارغة العذراء أمام عيني تغريني لهتك بياضها بريشتي. اللوحات هي الحريم خاصتي، استمتع بها وأريدها دوما حولي. لذا فمجرد إنهائها، ألبسها أجمل الإطارات ليكتمل بهاؤها.

• ما هي التقنيات الفنية المعتمدة في لوحاتك التشكيلية؟

• ليس في لوحاتي تقنيات معقدة، يكفي التمكن من أمرين: التحكم في اليد عند تخطيط الموضوع ثم إتقان مزج الألوان لملء المساحات. ما يلزم -وهو ليس بتقنية- هو الإحساس الفني، وهو يتأتى بتحري الجودة دوما؛ الجودة في اختيار مضمون اللوحة والوضعية الأنسب، الجودة في نوعية الصباغة المستعملة ومدى مقاومتها للمؤثرات الخارجية كالضوء، الجودة في الريشة وتنوع أحجامها من الكبيرة إلى التي تقارب في رأسها حجم الإبرة، الجودة في نوعية الثوب «la toile» وشدة تمدده على الإطار الحامل.
ثم الجودة في الزمن، وأعني بها أن أعطي للوحة ما تستحقه من الوقت، خصوصا أني لم أعد أشتغل بالصباغة المائية التي تجف بسرعة، فكل أعمالي الجديدة حاليا هي بالصباغة الزيتية التي تحتاج ليومين حتى أربع كي تجف، تاركة لي كفاية من الوقت لأعدلها كما أشاء أو كما تشاء اللوحة.

• الحضور القوي للمرأة بلوحاتك الفنية يطرح أكثر من سؤال .. إلى ماذا يرمز هذا الحضور؟

• المرأة حاضرة في الفن عموما، شاء من شاء وأبى من أبى. لكل فنان مصدر أو مصادر إلهام، وكثيرا ما ألهمتني المرأة سواء في الواقع أو من الخيال، بل أذكر أن بعض التقنيات تعلمتها من أستاذة لي في مرحلة الإعدادي، وبقدر ما كانت تراني تلميذا تدعوه لحضور حصصها مع أفواج أخرى من غير فوجي، بقدر ما كنت أرى فيها لوحة شقراء مفعمة بالأنوثة، عجزت عن رسمها حينها.
بالنسبة لي فالمرأة هي الموضوع الوحيد الذي يستطيع الحفاظ على جماله، سواء أسكنتها في لوحة كبيرة أو ورقة صغيرة، سواء بالألوان أو بالأقلام.
المرأة تمنحني مساحة شاسعة في الإبداع، فمختلفة مكنونات نظراتها، مختلفة رسائل ابتساماتها، مختلفة تموجات شعرها، مختلفة تضاريس أجسادها، مختلفة حركات دلعها، ولي رغبة في الإحاطة بها من كل هذه الجوانب، وما زالت لم أنه ذلك، وقد لا أبلغه.
في كل مرة أبحث عن امرأة مختلفة -تذكروا أنني أتحدث طبعا هذا على مستوى الرسم فقط- وهنا تحضرني المقولة الفرنسية -Cher chez la femme للكاتب الفرنسي الشهير Alexandre Dumas (père)..
صدقوني، المرأة ليست مخلوقا ضعيفا كما نعتقد، فهي قوية لدرجة أن تفرض نفسها على رسومي بالقلم ولوحاتي الزيتية وإن حاولت تفاديها. المرأة نالت في فني أكثر من حقها في المناصفة، وقد يأتي زمان تحتكره فيه.
المرأة رمز الجمال وبدي تهوى تشكيل هذا الجمال ولو بالأبيض والأسود، وأراه فيها أكثر مما أراه في الطبيعة بباقة ألوانها.
المرأة كانت حاضرة عند ولادتي وعند قراني وعند أبوتي وحتما ستكون عند وداعي الأخير.
المرأة حاضرة بأوجاع آلامها وآهات حميميتها، باتسامتها الخجولة وبضحكتها الجريئة، بدموعها الصامتة وبكائها العفوي.
المرأة حاضرة كذكريات جميلة، أ فبعد كل هذا أقصيها من فني؟!

• شاركت مؤخرا في أحد المعارض الفنية التي أقيمت بمسرح محمد الخامس بالرباط.. تحدث لنا عن ذلك؟ وما طبيعة الاستفادة التي خرجت بها من هناك؟.

• بعد سنوات الضياع والانغلاق وحياة الظل، وبسبب دعوة المقربين من العائلة والأصدقاء وزملاء العمل للجهر بموهبتي المتواضعة، ارتأيت تجربة حظي، فانخرطت في إحدى الجمعيات التي فتحت لي أبواب المعارض الجماعية للاحتكاك بغيري من الفنانين، وكم كانت سعادتي وأنا أراني مدعوا للحديث عن لوحاتي لشخصيات وازنة أما عدسات الكاميرا، سواء برواق باب فاس بسلا، أو مسرح محمد الخامس والمركز الثقافي لأكدال بالرباط ومعرض الفرس الدولي بالجديدة وغيرها.. كلها مشاركات تسهم في تعزيز سيرتي الفنية.
أول ما استفدت هو أني لم أطلع فقط على تجارب غيري من الفنانين، بل تعرفت على هؤلاء الفنانين وعلى شخصياتهم الطيبة، ولم أجد بأي منهم ذرة أنانية، فالكل شرح لي طريقة اشتغاله وأسرار تقنياته. جنيت العديد من لحظات المرح معهم وحتى الجنون مع بعضهم الآخر، ونحن على اتصال دائم.
المعارض أشعرتني ببعض الثقة في النفس، وأن الله منحني ما يجعلني متميزا في مجال ما.
استفدت من المعارض كذلك، ربط العديد من علاقات الصداقة مع معجبي الفن التشكيلي.

• كيف ترى مستقبل الفن التشكيلي بالمغرب؟ وما هي أهم مدارسه؟.

• أظن أن موجة الاهتمام بالفن الشكيلي بالمغرب بدأت ترتفع، إلا أنه مجال يظل قاصرا على النخبة، فليس بإمكان الجميع تذوق اللوحة الفنية، وإن أمكن ذلك فليس بمقدور الجميع اقتناؤها، وأنا أتحدث هنا عن اللوحة الفنية التي أنجزت من أجل الفن وبمجهود ضخم، وليس تلك اللوحة التي تعدّ كما «الوجبة السريعة»، التي تسوؤني رؤيتها، وتشعرني بعدم احترام صاحبها للمتلقي.
أحب أن أجدني في زمن يقدم فيه المقتنون على شراء اللوحة بثمن معقول، وليس انفاق مبلغ ضخم من أجل الاسم، وأنا مستعد أن أكون أول من يرسم بدون وضع اسمه، لولا خوفي من تجرؤ الغير على وضع اسمه عليها، ومعلوم أن هذا الميدان مليء بالتحايل والتقليد والتزوير، مما لا يتسع المجال لذكره.
وبما أن الأذواق لا تناقش، فجواب سؤالكم عن أهم مدارس الفن التشكيلي بالمغرب هو ببساطة: كل المدارس. أقولها لأني -وكما سبق الذكر- أومن بالحرية في الإبداع، وإن كانت هناك بعض التوجهات التي لا تستهويني، إلا أني أحترم أصحابها.



رائد إحياء النموذج الشعري العربي القديم في الصحراء المغربية، الشاعر الشيخ ماء العينين

■ أم الفضل الصابر ماء العينين

تعتبر الصحراء المغربية ينبوعا ثقافيا غنيا ومتنوعا، حمل مشعله زمرة من المثقفين الذين ابدعوا في شعرهم وكتاباتهم المتميزة وضمن هذا الصخب الثقافي كان الحضور المعيني قويا بكل ما تحمل الكلمة من معنى ولعل التاريخ خير دليل على ما دونه العلامة الشيخ ماء العينين من أشعار سلسة بليغة المعنى وقوية اللفظ منسوجة على منوال ذلك النظم الشعري العربي القديم والذي كان ولايزال في طليعة الأدب العربي على مر العصور بشهادة النقاد والأدباء.

يعد الشيخ ماء العينين شاعرا متميزا أغنت قصائده الخزانة المغربية بأروع الشعر وحسن القريض، ويمثل ديوانه الكبير نموذجا متميزا للشعر العربي في الصحراء المغربية.

إن المتأمل في الإنتاج الشعري لدى الشاعر الشيخ ماء العينين، سيقف مندهشا أمام عطائه الزاخر الذي يشبه إلى حد بعيد الشعر العربي القديم في أوج ازدهاره، فقد نسج الشاعر الشيخ ماء العينين قصائده كلها وفق القصيدة العربية القديمة محترما في ذلك وحدة الوزن والقافية، وتنوع الأغراض القديمة، فقد نظم في المدح والغزل والوصف والطلل ..

إن الاطلاع الدقيق على القصائد التي نسجها هذا الشاعر على منوال القدامى، يكشف لنا عن مدى ميله الشديد للغريب واستحسانه المعجم القديم واستعماله الكلام الفصيح البليغ، السلس العذب، الذي لا تكلف فيه ولا عيوب. وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على مدى إعجاب الشاعر بالشعر العربي القديم وعلى مدى النهل منه وحفظه وهو بذلك يعتبر رائد مدرسة إحياء النموذج في صحراء المغرب، فإذا علمنا أن شاعرنا الشيخ ماء العينين المزداد سنة 1838 والمتوفي 1910، وفي مقارنة مع شاعر المشرق - وأحد رواد شعر إحياء النموذج: محمود سامي البارودي (1839/1904)- نستشف أن كلا الشاعرين عاشا في نفس الفترة وأن شعر كل منهما لا يقل جودة عن الآخر. وهذا يؤكد بأن صحراء المغرب قد عرفت هي الأخرى حركة إحياء للنموذج الشعري العربي القديم قل نظيرها.

ومن ديوانه نقطف المقطع التالي من قصيدة مقدمتها غزلية وهي في مدح والده الشيخ محمد فاضل:

1) لَقَدْ لاَحَ مِنْ هِنْدٍ هَـوىً رَاحَ لاَئِحَا
2) وَأَمْسَتْ دُمُوعِي فِي الـرَّدَاءِ كَأَنَّهَا
3) لآلٍ عَلَى هِنْدَ الْفُطَيْنَ يُـرَى لَهَا
4) وَكُنْتُ إِذَا مَا جِئْتُ بُرْقِـعَ وَجْهُهَا
5) وَقَدْ كُنْتُ حَوْلاً وَالْعَوَاذِلُ تَشْهَـدُ
6) وَلَكِنَنِي لِلْحُبِّ حُبًا رَأَيْتُـهُ
7) وَظَلَّتْ طُيُورٌ فِي الْهَـوَاءِ سَوَانِحَا
8) لَئَالٍ كَثَغْرٍ مِنْهَا يَلْمَعُ رَائِحَا
9) بُدُورُ اللَّيَالِـي الْبِيضِ لِلشَّمْسِ وَاضِحَا
10) وَصَارَتْ لِنَأْيِ لِلْبَرَاقِـعِ لاَئِحَا
11) أَرُوحُ وَأَغْدُو مِنْ هَوَاهَا مَسَـامِحَا
12) إِذَا عَاضَ لِلأَحْبَابِ يُصْبِـحُ نَاصِحَا
13) قَنَادِيلُ خَلْقٍ مِنْ مَصَابِيحَ قَلْبِـهِ
14) هُوَ الشَّمْسُ وَالْبَدْرُ النُّجُومُ تُضَاهِــهِ
15) هُوَ الْبَحْرُ وَالْحِبْرُ الذِي يَسُرُّ سِـرُّهِ
16) هُوَ الْبِرُّ، وَالْفَنَارُ تُسْقَى بِبِـرِّهِ
17) هُوَ الْغَيْثُ فِي النَّجْوَى وَفِي الأَخْفَى شَاهِدٌ
18) هُوَ الْعَيْنُ عَيْنَ الْعَيْنِ إِنْسَانَهَا بَـدَا
19) حَيَاةٌ لِرُوحِ الـرُّوحِ حَقًّا وَوَاضِحَا
20) هِدَايَتُهُ تُحْيِي لِكَوْنِـهَا رَاجِحَا
21) بِهِ الرَّيُّ يُبْدِي لِلسَّرَائِرُ بَـائِحَا
22) بِهِ طَابَتِ الأَيَامُ بَارِّحٍ سَـانِحَا
23) بِهِ الْحَق لاَ يَخْفَـى وَبِالْحَقِ جَامِحَا
24) وَإِنْسَانُ إِنْسِ الإِنْسِ يُبْصِـرُ سَامِحَا

إن المطلع على قصائد الشيخ ماء العينين يظن أنها تنتمي إلى عصور الشعر العربي القديم في أوج عطائها، فالشاعر نظم قصائده وفق العمود الشعري العربي محترما وحدة الوزن والقافية والروي ومستعملا الأغراض العربية القديمة المتعارف عليها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الصحراء المغربية عرفت هي الأخرى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين حركة بعث وإحياء متميزة تحاكي الحركة المشرقية.

مقالة

جمالية الخطاب المناوئ

في رواية «نهاية سري الخطير» للكاتبة زكية خيرهم

■د.خليل ابراهيم حسونة

يرى البعض في الرواية أنها المثل الأعلى لكل العلاقات الدقيقة المتداخلة التي اكتشفها الانسان. انها التاريخ الإبداعي المتخيل، داخل التاريخ الموضوعي المعاصر. أصبحت على لاختلاف مستوياتها، توجهاتها، ورؤاها، وأبنيتها الزمانية الجمالية والدلالية، الوعي الإبداعي الكائق عن جوهر مفارقات هذا التاريخ وتناقضاته وصراعاته، أزماته، فواجعه والتباساته، سواء في تضاريسه الحديثة الخارجية أو في أعماقه الباطنية. كما أنها كتاب الحياة المفتوح، وفنّ البوح والتفصيلات الواضحة والمحددة. عالم يبلو الواقع الذاتي والموضوعي، الاجتماعي التاريخي. حيث تلاحم الروائي المتخيل بالتجربة الحيالتية المعيشة، والتي رفدت بعاملين اثنين.

- الأول: هو أن الرواية لم تكن أبدا مزدهرة في غير الوقت الحاضر في الكمية على الأقل.

- الثانية: هي أنها لازالت بالنسبة للكاتب الوسيلة المفضلة في التعبير الأدبي.

وهكذا يمكننا أن نعتبرها الآلة التي تقيس درجة حرارة المجتمع لأنها تتطرق إلى كافة تيارات الفكر، وتتكيّف في كلّ الأحوال والمواقف، وتتبع جميع المغريات التي تثيرها الظروف. بناء على ذلك تبرز أهمية وضرورة الربط بين اشكال التعبير الأدبي، وطبيعة الواقع الاجتماعي. وهو ما تقترحه علينا رواية «نهاية سري الخطير» للكاتبة المتميزة «زكية خيرهم» والصادرة طبعتها الثانية عن دار «زاوية» للفن والثقافة - الرباط، 2008م. والتي تؤكّد أنها ليست ابتداعا لمعنى العمل، لكنها رؤيته التي تتحرّش به، وبالمتلقي بقوة. أثراها كون الرواية، قائمة على الاستطراد الحظي للنص، الذي يعتبره منظموا الرواية لا نهائيا. منذ البداية تبدو الرواية حافلة بالكثير من الاسئلة المباغتة التي تفرض نفسها بقوة الواقع، ومرارة الحياة الصعبة التي تعيشها المرأة العربية - والممتدة على مساحة أرضية واسعة، تتفاعل مع ترابها، وشخوصها، في مناطق مختلفة، ومتداخلة - المنطقة العربية - أمريكا - النرويج - كمحاولة احتجاج، وتحدّ لواقع مؤلم. يمتدّ على طول جسد الرواية، وعبر ستة عشر فصلا. تبدأ بفجيعة الإعتقاد، بفقد العذرية، وحتى لهفة التأكد من عدم ضياعها - معالجة بجرأة واقتدار قضية شائكة لم تزل تشكل هاجسا مرعبا للفتاة العربية والمسلمة من المحيط إلى الخليج حيث الابراز الجليّ للصورة الفجائعية، لطقس الزفاف المجنون.

في مشهد خرافي ذي طابع غرائبي لطقس الزفاف، والعرابات يترقبن اللحظة المصيرية .... للختم الذكوري في طقس اختبار شرف العروس، وعبر قطرات دم، للعلام الخط الفاصل ما بين العفة والدّنس، وخيط رفيع يفصل بين الموت والحياة.

هكذا يتضح لنا من هذه الجزئية صورة بائنة للثقافة الواقعية عبر بعدها المكاني، ديستويفكي» الواقعية تصوير أغوار النفس اللبشرية» وهذا يؤكد أن الكاتب حين يختار الزاوية التي ينظر منها للواقع، يعبر عن وجهة نظره، متأثرا بوصفه الذاتي داخل المجتمع، والطبقة التي ينتمي إليها، باعتبار أن الواقع الاجتماعي هو الذي يحدّد حياة الكاتب واحساساته. هذا الواقع نستطيع أن نتصرف ملامحه على طول جسد الرواية، وامتداد قامتها دون أن يعترينا التعب.

الليلة ليلة زفاف أختي، وغدا ستكون ليلتي. فمن اين سآتي بالدّم؟ كيف سأتدبّر أمري؟ عندما غسلت أختي من أبي تلك البقعة الصغيرة من الدّم التي كانت بلباسي الداخلي، هدّدتني ألا أخبر أحدا بذلك السّر الخطير، فدفنت في سري في قبر منسي بقرار عقلي، وأقسمت ألاّ أبوح به لأحد كي لا ينتهي بي المطاف إلى عالم الأموات» ص 6.

بناء على هذه اللوحة النصية التي تشير بالكثير، نرى أنّ الكتابة عن (الأنا - الذات) أو ما يسمّى «الأنتوبيوغرافيا» عمل بسيط يعبر عن (صبو) الرّائي في عالم الكتابة. يتناول ذلك حياته، تاريخه الشخصي، وعلاقته بالأنوات، أو الذوات الآخر، لكل ذلك تمنت «غالية» أن تكون ذكرا ...

«كم تمنيت أن أكون ذكرا، لأن الذكور لهم امتيازات في المجتمع من الاناث، إخوتي يمكنهم أن يتأخروا خارج البيت حتى نصف الليل، ولا أحد من والدي يلومهم على تأخرهم» ص 6.

«همّ عائلتي أن توفق أختي بعريس، وبحياة عائلية سعيدة، اللعب خارج البيت، وركوب الدّراجة، والقفز على الحبل ممنوع، لانّ ذلك يُفقدها عذريتها.» ص 43

هنا شكل سير ذاتي، وهو كما حدّده فيليب لوغون نص حكائي يستعيد المادي نزفا ويرويه، أو يلقيه شخص حقيقي عن حياته الخاصة، «الاهداء ص 3». فهذا الشخص بناء على تحديد «لوغون» ذو عناصر تركيبية ثلاثة. عناصر محورية «الكاتب - الراوي - الشخصية المركزية» والتي هي في هذا النص الروائي عبر عالمها المتكامل واحدة. تتولد عنها عناصر جزئية. سهّلت تشكيل هذا العالم - النص. هكذا تبرز علاقة الذات بالموضوع التفاعلية غير المترابطة رغم أنها متواصلة. لقد كتب «لنين» عن ذلك قائلا:

(يواجه الانسان العالم الموضوعي أثناء نشاطه العملي، يعتمد عليه يعتمد عليه ويتقرر نشاطه بعالمه هذا/ مع ذلك، وفي نفس الوقت، وكما قال فإن الممارسة بالذات هي التي تشكل الواقع المباشر للإنسان» كما أنها تتصادم مع الذوات الأخرى. في تداخل صراعي يفرضه الوعي المغاير للتقليدي والطقوسي المتعارف عليه.

«المرأة ناقصة عقل ودين، ضعيفة أمام الشهوات، كيدها عظيم، رجس من الشيطان، لابد للرجل أن يضع حدّا لذلك الكيد وأن يمنعها من السقوط في هاوية الشيطان وهاوية الجنس ببتر عضو من جسمها الذي وهبه الله لها مثل ما وهبها سائر الأعضاء. لا يجب أن تحسّ بمتعة الجنس.» ص 97.

ولكي تبرز الكاتبة إضاءاتها في هذا المجال اعتمدت في لغتها: الأمثلة واللهجات الشعبية، الأغاني والأشعار، التراث الطقوسي ثمّ الوعي المعرفي - شريط جو داسان - محاضرات


زكية خيرهم

مارلين بوث والاستاذ جون دوغون، ثم نورا ابسن - هذا التوليف الذي يتقدّم من الحسي الى الفلسفي، من العقلي والخيالي، المرئي والخاص إلى اللانهائي في النهائي، تشكّلت رؤية كاتبتنا صورة موطنها. وكأن هذه الرؤية من العوامل التي ساعدت على الطرد - الغياب - الخروج - لهذا بات الجمال الفني غريبا، رغم واقعيته مادام المبدع - المبدعة هو - هي - المراقب والفيلسوف في آن ... لهذا انطلق وعيها في ردّه فعل عنيفة ، ناقدة وبشكل لاذع. يدعو بشكل مبطن للمساواة حتى في العقاب إن كان لابدّ من ذلك.

«من يفقدها الشيء الأعز في نظركم، أليس الرجل؟! فلماذا لا يخصونه حتى لا يمارس الجنس بطريقة غير شرعية؟» ص 223.

هكذا تبدى المسار الفني في الرواية في التزام كاتبتنا الثابت بينها وبين المجتمع عبر النص، بواقع عايشته، فبات يتشكل في سياقات جدلية مهولة. فضاءات وأمكنة غائمة، في زوايا الدهن، عبر رحابة لا نهائية للمكان والاحتمالات.

الشكل والمضمون:

لا يرى علم الجمال - ومنه المادي - المضمون فقط انعكاسا للحياة بل وفي الشكل أيضا، فليس الشكل ببساطة البنية المادية التي تدعم المضمون وتحتويه. إنه شأن المضمون انعكاس للحياة، يتم ابداعه بمعرفة وسائل مادية، وتقنية - لغة - خاصة بفن من الفنون، وهو دوما معماري تركيبي. غير أن هذه الوسائل المادية أو التقنية تمتلك إمكانات تعبيرية، ومجازية، تمدّ عروقها في سياق العمل الفني بأكمله، وتكرر الشكل، وهي لا تأتي جزافا أو تصادفا فوضويا، بل وفق ما يقرره المضمون ذاته، ولذا (يغدو الشكل بنية للمضمون، وليس بنية لهيكل خارجي فقط) هذه الرؤية تنفعنا إلى معالجة الوعاء الشكلي الذي وضعت فيه الكاتبة موضوعاتها الروائية، وبمعنى آخر التطرّق إلى الأسلوب الكتابي الابتدائي الذي تمنطقت به كاتبتنا المتميّزة. هذا وإذا كان الأسلوب الكتابي، والذي تبينه جمله المتزاحمة، ويضجّ بالتأزم والمشاعر المضطربة، وكذلك جدل الأسئلة، والذي هو مجموع الطاقات الايحائية في الخطاب الأدبي. ميزة كثافة الايحاء، وتقلص التصريح والتصالح، مع الخطاب العادي. رغم بعده عن نفعية الظاهرة اللغوية فيه، حاملا فعله الدفاعي الشرس عن استقلالية الفرد - وهنا المرأة - ما جعل من هذا النص مشروع تشكل صدامي دون فرار، أو انصواء تحت سادية التقليدية تحت سارية تقليدية القصة، في السلوك الاجتماعي، كوعي توعوي، يجوس إيحاء النّص، ويمتدّ على طول مساحته. هكذا تتبدى هنا قوّة علاقة الاشياء بأشيائها، حيث يمكننا الادعاء، بتشابك جملة من الرؤى، تمثّلت في:

الرؤية المعرفية:

يعتبر الفرق في استعمال الكلمات عامل أساس في مركزية النص الأدبي. يضاف الى ذلك عناصر الايقاع، واكتشاف دلالات، والنصّ لا يتوحد في التحليل الأخير إلا من خارجه. وخارجه ليس مؤثراته الواقعية فقط. انه اكتشاف عناصر الجدل، ونقلها الى النص الذي يتفجّر بها، ثم ينتقل إليها، وهي في الخارج، في لهب الصراعات الاجتماعية، ليسميها داخل دلالتها الجديدة، ما يجعل مهمة الروائي هي - تأريخ الحياة الخاصة - على أساس الصدق، في تصوير السمات الأساسية في المجتمع. وتجاوز رواءة، ووضاعة، وبؤس الحياة اليومية، وتسليط الأضواء، على المواقف التي تعبر عن التناقضات الفردية، والاجتماعية، لتوتر وعنفوان، وبنيات متعارضة. لو وضعت الكاتبة وجهة نظرها تجاه العقل الدوغماتي للرجل العربي الذي يأبى تحرير عقله من مفهومه التقليدي المتخلّف تجاه المرأة حيث انه يرى فيها:

«مجرّد آلة لتفريخ عدد من الأولاد والبنات، ينشأون ضمن نفس الثقافة، الولد يكبر ليمارس جاهلية والده، مع انثى كبرت لتعيش معاناة والدتها.» ص 369

الرؤية المعرفية في نص «زكية خيرهم» ارتبطت فلسفتها الجمالية بالدلالة الاجتماعية والتربوية لابداعها. انها بالمفهوم الروحي محاولة للنقاء - التطهير، والتطهير ليس احترافا ذاتيا فقط، وانما هو حالة روحية ثابتة ومعقدة، يصطدم فيها الاحتباس والفقد، مع الاحساس بالعثور على قيمة عظمى (الوعي به من أجله) (وعدم تعليب الوعي)، ورفع الحالة الصدامية ال منتهاها على أساس:

الأول: وعي العلاقة مع الآخر:

ويرتبط بخلاصة موقفية تؤكد أن الآخر لا يمكن أن يكون نسويا لأن وعيه قائم على اسس لاهوتية ظلامية، تنفي حقوق الغير عبر تابو لا يمكن تخطيه. هكذا ظلت فاطمة تستمرئ، وتبرر موقف زوجها «ابن الايمان» منها بقولها:

«سأطيعه كما أوصاني والدي، قال لي: الزوج في مقام الأب أو اكثر. لأن المرأة لها ثلاث خرجات للدنيا ولبيت بعلها ثم للقبر.» صف 60.

الثاني: وعي العلاقة مع الآخر الضديد:

زهي علاقة في جلّ معانيها صدامية نسكن في عمق الذات الجمعية، في حبها، كرهها وبرؤيتها لما يجب أن يكون.

«أنا لا أعتبر أمريكا المجتمع المثالي، كما لا أعتبرها بلد الخبث والفساد. فالخبث في كل مكان في العالم.» ص 251.

2 الرؤية النفسية:

تتمثّل رؤية الكاتبة هنا في حالة سوداوية ترى العالم عار دون دلالات، ودون غايات. كل جزء منه مقلوب حسب وعيه عبر ثقافة مكانية صارخة من الصعب التحلل منها، التقليدية الصارمة في مجتمع الكاتبة- والاباحية الفوضوية في المجتمع الغربي). تحاول الكاتبة تجاوز كليهما. عبر

ربطها بين الأشياء محللة لانعكاساتها على الذات والمجتمع. وتتقدم في ذلك أحيانا لجعلها تتحدّث عن نفسها. وهي حالة من الانعكاس القيمي في وعي الانسان يبلوره شكل نوعي للنشاط النظري الثقافي، يقوم بوظيفة خاصة ضمن عملية الممارسة الاجتماعية المؤثرة على قيمتها بالنسبة للانسان، رغم التضاد النسبي بين الموقف والموقف المغاير - الايجابي - السلبي - من هنا انطلق هدير الغضب والتشظي اللفظي العائد الى التغيير الجدري في المواقف التي تنتقدها الكاتبة رافضة كل التبريرات (الدينية، التربوية، الاجتماعية) مرة. رغم حضور الواقع الموضوعي مرات عديدة.

«أمسكوني وأنا اصرخ بكلّ ما لديّ من قوة، وقطعوا جزءا من جسمي بشفرة غير معقمة، أصبت بعدها بالتهاب عدة اسابيع حتى كدت أن أموت وأغم علي. إنهم يريدون أن يعدّلوا ما خلق الله. ص 223

3 - الرؤية الحلمية التوعوية:

ترتبط هذه الرؤية برصد مظاهر الجهل فينا، وتعويض الواقع غير المرضي عنه بالحلم القافر المطلوب. وهنا محاولة الخروج عن التقليدي والخجل المصطنع، البعيد عن تلمس انسانية الانسان كروح وجسد خاصة بالنسبة للآخر المكمل - الزوج - حيث الحرية مخبأه مكمون عبر لاهوت طقوسي لا يمكن تجاوزه... وإلا بعيدا عن كلّ العقائد والانشاءات، بحيث نستطيع أن نقول أن فرحها تمثّل في حزنها وتأزمها.

«لم يخطر بباله مجرد التفكير، هل هذه السلعة حصلت على غايتها، ووصلت إلى متعتها أم لا، ولماذا يفكر!! هل هو فكّر اساسا أن لها حاجة للذة والرغبة، والاثارة والمتعة مثله؟ هي بالنسبة له جهاز الاستقبال، سوائله، وحيواناته المنوية، وكافة انواع زبالته، وعليها احتضانها وتفريخها أطفالا لا حصر لهم» ص .370.

هذا النص المقتضب أعطانا أكثر مما أرادته الكاتبة له. فجدل الصراع وتسابق الأحداث فرضا نفسيهما على بساط الرواية، ولو على حساب الشخصية - الشخصيات في الكثير من الأحيان. كما أن لسطوة الزمان والمكان دورهما في التفاعل بين «السيكولوجي - المعرفي - التوعوي» حيث كل ذلك المجموع الكلي للرواية التي أبانت رؤيتها الشاملة ضرورة التأمل والحسم. ولفظ زبالة التقاليد المقولبة باسم الدين والعادات وقانون العيب، ومفهوم الشرف على أساس التجزيئية والدونية بين الرجل والمرأة، القائمة على الممارسة الكابوسية والتعسفية المقيتة.

القبح الجميل والجمال القبيح

لقد وقفت هذه الرواية على جسر ثابت يربط بين القبح الجميل والجمال القبيح. فمثلت حالة جريئة ومفاجئة، ترصد لحظتها تحت احتلال التقاليد. تفككها عبر سردية ليست معقدة تتطلبها ضرورة ايصال الفكرة ناضجة. تحاول انتشال الحياة من تاريخ البلاء التقليدي - والبلاء الثابت منه والمفترض ومحو مذاقات الماضي التي تقبع في تلافيف المنح. هنا شرط وجودي، لكنه غير هام، يعطي العمل، مزيدا من الأهمية. هنا شرط وجودي لكنه غير هام، يعطي العمل مزيدا من الأهية. إنه يقرأ الحزن ويشخصه، ثم يقدم عملا غير اسقاطي، لكنه ليس منفصلا عن حركة الحاضر، واحداثياتها بكل ما يحمله من تناقضات وتنافر. فعن الحرية تقول الكاتبة .

«الحرية سلوك ومعاملة، وتصرف وإنسانية، فما رأيت في هذه النيويورك حرية المرأة، وحرية الدعارة، وحرية الإجرام، وحرية العنصرية.» ص 339

«... والبعض الآخر يمشي شبه عار، وأجسامهم موشومة بإشارات وشعارات وصور مائعة، شاب يعانق شابا ويقبله في الطريق، فتاة تعانق فتاة وتقبلها في فمها.» ص 338

«حتى الخبز أغلب دولنا تعتمد على القمح الأمريكي والكندي، والاسترالي، لماذا أصبحنا مجرّد أفواه تأكل، وآذان تخاف كلمة الحق» ص 367.

هكذا بات النص بقدر ما يحمل مذاق الرحيل، بقدر ما يتقدم نحو ضفاف اللاوقت، حالة الاختلاف هنا هي البداية في العقل، تتجلى بصورة مكتملة تكون محركا أو دافعا لبلوغ الغاية النهائية، بمضي تحقيقها، إما بتجسيدها، وإما ببلوغ معناها. إنها تصفع بقوة زمن اليأس الأنثوي - والقحط الذي لم يزل يقضم أناسه بلا هواده، هنا حالة من الخلاص، وان اتخذ شكل التأرجح، خلاص، يخص، ينفي ذاته، كونه قائم على الفرار في الغربة، بعيدا عن الوطن. وهي غربة مرادفة للأنين، والألم، والوحشة، بين استياء العالم. ذلك الأنين الذي كرسته الطقوس التقليدية باسم العادات والتقاليد، والدين.

«آه يا أبي كم تظلمون آية الله، وكم تستشهدون بها لإرضاء أهوائكم ظنا منكم أنكم تتقيدون بما تحتوي هذه الآيات العظيمة من معان.» ص 248

لقد رفدتنا الرواية بحالات متداخلة - متنافرة من الفزع العاري الذي يضرب دون أن يتكلّم. هاذفه إلى سلخ فكرة التسليم عن الإنسان - المرأة - الذي خضع - خضعت لعمليات صعبة، من الصدمات والعذابات، ممثلة في العادات التقليدية، كنموذج ذاتي مندعم بالمثال الجمعي، **«من يا ترى ينفض الغبار عن تلك الطقوس المتجمدة، والمتعفنة في ذاكرتنا الخربة.»** ص 293.

«لقد جعل المجتمع المعادلة كالتالي: غشاء موجود، فأنا موجودة، غشاء بكارتي مقصوص فأنا مقتولة، إذا لابد من أسلو وإن طال السفر.» ص 283.

هذه الرؤى محاولة أبدتها الكاتبة للربط بين المعرفة والأطر الاجتماعية، تذكر بما حاول «غيرفيتش» للتدليل عليه في مستوى المجتمعية، أو مستوى الميكروسوسيولوجي في مستوى الجماعة المحلية، والعمل، وحتى الدولة، وفي مستوى الطبقات والسلوكيات الاجتماعية بما يعتورها من تناقضات. وهو أمر من الأهمية بمكان. لأنه بفضي إلى علاقات إنسانية بين انظمة المعرفة بصفة عامة والبنى الاجتماعية في كليتها.

خاتمة

هذا وإذا كانت الرواية ترمومتر المجتمع، ومانفستو المؤرخ والفيلسوف، وايضا الباحث الاجتماعي بهدف الوصول لخلق الدهشة وتحريك الزلزال، أي مقارعة السلوك الخانق، والارتواء المعرفي الايجابي بدل الظمأ، تؤكد لنا رواية نهاية سري الخطير، توسلها خطاب الدهشة بأسلوب كاريكاتوري غاية في السخرية تصفع هضم حقوق المرأة يعثورها من إهانات بالجملة مفعمة بالرؤى الاجتماعية والمسلكية الصادمة. ما يجعلك تشعر كلما توغلت في قراءاتها أن الطفولة التي وضعتها الرواية، هي طفولة من حولك من الأخوات وبنات الجيران. كما أنها تفصح من جانب آخر بأن الحب هو الحب رغم ألسنة الحزن الرتيبة والقاسية، هنا تبرز حقيقة وجدانية رائعة، امتزجت فيها الرقة الخشونة وعدم الطواعية، لقد رصد هذا العمل شخصيات مختلفة محلية وأجنبية، ومجايلات عمرية مختلفة، والغوص في تلك الاصوات هنا زكية خيرهم التي تحاول بعنادها النسوي، وحساسيتها الإنسانية مقاومة المحيط الواسع، والخروج من الأصفاد والحصار الكائن والمرتقب الأبوي - الاجتماعي - والمؤسسي. مبحرة من خلال ذاتها الأنثوية، ومجموع النقاط البشرية الأخرى عبر توحّد جمعي بهدف تسجيل رؤية نقدية اجتماعية من الحياة بصورة شجاعة حيال الظواهر السلبية السائدة والتي تبدو داخل النص الابداعي فردية ومحددة، وان كانت غير ذلك كونها تعالج هموم اجتماعية نسائية متراكمة.

وأخيرا لا يسعنا القول سوى أن هذه الرواية التي بين أيدينا، تنم عن نشاط متحيز يتضح في افتراض قدرتها على الكشف، وفي محاولتها للتشيؤ. الأمر الذي جعل منها سيمفونية بديعة لا تقاوم، تعلو إلى السماء، وتهبط إلى الأرض دون خلل أو اهتزاز، غذا ما استثنينا النقلات السريعة التي عالجتها الذاكرة، ولربما يعود ذلك لشدة الانفعال والتأزم التي اعتورت وعي الكاتبة منذ البداية، والتي ظلت هاجسا مرعبا على طول جسد الرؤية «لا يمكنني ان أدع قلبي يحب أحدا، لأن ذلك مستحيل، الحب معناه الزواج، والزواج معناه الدخلة، والدخلة معناها اكتشاف سري، واكتشاف سري معناه هلاكي.» ص 286

هكذا ارتفع تمردها الشكسبيري (ان انكرتم علي حقي فليصعق الدمار) فظهر نص الكاتبة تجربة فريدة لها خصوصيتها، نقلتها كاتبتنا عن المعيش اليومي، إلى المحكي، إلى الحلم، وعبر سردية تجعل الماضي حاضرا والحاضر حلما مستقبليا. لهذا توحدت الصورة والرؤية في انصهارها عبر تلافيف عقل الراوي - الكاتبة، بين الصنديد والصنديد، ولتؤكد أن الحياة تسير بكل (دقائقها) أو لابد لها أن تكون، لذا صرخت.

- يا .... كم عشت كذبة هدمت حياتي، وجعلتني أجوب الأرض شرقا وغربا، والآن يقول لي الطبيب أنت عذراء. ص 387. لهذا عصفت عبر تمردها الموضوعي بكل شيء تقليدي ، وطقوسي مقولب، فانطلقت إلى اسلو بعد أن عانقت بحميمية بالغة «نورا هنريك ابسن»... لتشعرك أثناء قراءتها أنك أمام كاتبة لم تغمس ريشتها حبرا لتكتب، بل كانت تغمسها من وجع الانثى العربية الحالمة للحرية والانطلاق وذلك بفرك الصدأ الاجتماعي عن العقول، لكسر الدوغماتية البغيضة كون المرأة تشكل الإسقاط الفجري القادم.



مقالة

النص التموزي وإشكالية التلقي(1)

د. المصطفى جـا

لا بد من الإشارة إلى أن النص التموزي قد خلق الكثير من الاضطراب والتوتر في عملية التلقي، خاصة وأن الفترة التي ظهر فيها لم تكن الذائقة الشعرية قد ألفت التطورات المفاجئة، بل منها ما كان يستلذ حياة الماضي الموروث، ويعيش حياة استقرت على جمودها في كل مناحي الحياة.

ولما جاءت الصعقة في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي أحدثت شرخا كبيرا لدى طائفة المتلقين، فانقسمت على نفسها بين مؤيد للتيار الجديد ومعارض له. كما وقعت الردة من هذه الفئة أو تلك بعد أن استطاعت الحساسية الشعرية الجديدة أن تشق طريقها بثبات وعزم.

ولعل الأسباب الأولى التي باعدت بين الشاعر التموزي وقارئه اعتماد طرق وتقنيات في الممارسة الشعرية لم تكن مألوفة. في وقت ظل القارئ العربي فيه مشدودا ومشدوها بتراثه الفني والنقدي. فكانت النقلة صعبة من طور إلى طور، خاصة وأن الشروط الاجتماعية والثقافية لم تكن تنبئ إلا ببعض الثورات هنا وهناك. لكن البوادر الأولى كانت ترسم مسارها منذ العصر العباسي، وطه حسين وبعض الشعراء الرومانسيين أمثال «جبران خليل جبران» في العصر الحديث.

يمكن القول، إذن: إن التطور المفاجئ، رغم المحاولات التي راكمتها الشعرية العربية، جعل العلاقة التواصلية صعبة في بدايتها التي تم فيها استهجان الحركة. فقد رأى البعض أنها وليدة التأثر بالغرب الذي يمثل النقيض الموضوعي للشرق في الذهنية العربية. وتعالت أصوات الرفض والتنديد، لكن الشاعر التموزي آمن بأن محاولته هاته وليدة تفاعل عناصر مختلفة منها ما هو تراثي محض، ومنها ما هو مرتبط بالواقع، ومنها ما يمتد إلى الثقافات الإنسانية بشكل عام.

ورغم النجاح الذي حققته الحركة التموزية مع توالي الزمن ووضوح مشروعها الشعري، فلا زالت تعاني نفور بعض القراء، وإحجامهم عن متابعة إنتاجات هذه الحركة، التي كانت تمثل، في المراحل العصيبة، ولا زالت، ضمير الأمة اليقظ.

ويمكنني إرجاع هذا التوتر في العلاقة التواصلية إلى مجموعة من العوامل ألخصها فيما يلي:

-1 لم تتقدم الحركة التموزية في بدايتها أية دعاية، مما فوت على القارئ العربي فرصة الاستعداد الذهني والوجداني لتقبلها والتفاعل معها.

-2 تصريح الشعراء التموزيين أنفسهم بالاستفادة من الغرب الثقافي، وتمردهم على الأوزان والإيقاعات العربية. وهي التي كانت تمثل إلى عهد قريب عرفا مقدسا من أعراف العرب. أليس الشعر الجاهلي ديوان العرب؟

-3 اعتماد الحركة أشكالا وبنى لم تكن معهودة في التراث العربي، كما هو الحال عند «أدونيس»، خاصة أن أفق القارئ العربي يتكون مما راكمه من مقروءات تراثية عربية بالخصوص، و«ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا (لا اهتماما بنيويا دلاليا) كما تهتم بالمناسبة والموضوع والبراعة في عرضه وتنميقه وتغيب عن هذا القارئ أوليات في التعامل مع الشعر والأثر الفني عامة».(2)

-4 تكثيف التعبير بالأسطورة والرمز، وهي العملية التي تجعل القارئ، خاصة المتعجل، عاجزا عن المواكبة الفعلية للتجربة الجديدة. فالأسطورة تفرض على القارئ العودة بين الفينة والأخرى إلى المعاجم لتفسيرها، وكذلك بالنسبة للرمز، خاصة إذا كان وافدا من ثقافات أخرى لم يخبرها القارئ العربي.

-5 وأخيرا خلْق الشاعر التموزي لأساطيره ورموزه الخاصين، وهي العملية التي أشرت إليها في سياق الحديث عن التشويه المتماسك، فالقارئ يجد صعوبة في التكيف مع رمز كان مألوفا لديه صار الآن يتزيا بأزياء جديدة، وبالتالي يُفرض عليه أن يعيد النظر في أفقه الخاص الذي يخضع، هنا والآن، إلى خلخلة وخرق واضحين. وإذا لم يكن القارئ يجمع بين الليونة والذكاء فاتته فرصة التمتع جماليا بالتجربة الشعرية التموزية. وهذا ما لاحظناه في قراءة الشاعر والناقد»أحمد المعداوي» الذي لم تستجب الحساسية الجديدة لأفق توقعه الخاص فارتد يكيل لها التهم ويخلع عنها أية مزية.

إن الانتقال من الشعرية الوجدانية إلى الشعرية البصرية والذهنية، من «اللغة الصوتية، لغة الخطابة، إلى لغة التأمل الداخلي والمعنى الداخلي»(3) يؤكد، بما لا يدع مجالا للشك، أن الشعر التموزي قد نجح في جانب كبير منه في تغيير القيم الشعرية والاجتماعية الموروثة. وجعل، بالتالي، القارئ العربي يعيد النظر في الكثير من معتقداته ومواثيقه التي تم تجاوزها وتخطيها، فكان لا بد من أن يلحق القارئ بشاعره، وأن ينهل من منابيعه وأن يواكب مسيرته ليتحقق الحلم وتصدق رؤيا الشاعر الحديث التي تحدث عنها «السياب» حينما تشبه بالقديس يوحنا«وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل».(4)

من الواضح أن هذه العلاقة: نص- قارئ تؤكد أهمية كل عنصر في العملية التواصلية، وليس صدفة أن تصل نظرية التلقي إلى اكتشاف هذا الخلل في بنية التواصل الذي استمر سنين طويلة، وباكتشافه اكتملت الحلقة التواصلية.

لذلك نجد «ياوس» يحاول إعادة الاعتبار للتاريخ الأدبي الذي كان ينظر إليه على أساس أنه مجرد توثيق للإنتاجات الأدبية وتصنيفها في إطار حركات ومدارس، بإعلانه عن تحويل الأنموذج في علوم الأدب، وبذلك تم الانتقال من العلاقة: مؤلف- نص إلى العلاقة: نص- قارئ. وبالتالي أصبح القارئ هو محور التواصل«لأن الأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل».(5)

ويؤكد «ياوس» أهمية دور القارئ في حياة الأعمال الأدبية، فهي لا تحمل معناها في ذاتها، معنى تاما ونهائيا، وإنما يتم إنتاج هذا المعنى وإعادة إنتاجه بواسطة القراءات المتعاقبة في الزمن، وبهذا أصبح القارئ «يشغل دور المتلقي والمميز (وهي وظيفة نقدية جوهرية تتمثل في الإبقاء أو الإقصاء) وفي بعض الحالات هو المنتج الذي يقلد أو يعيد تأويل عمل سابق بشكل جدالي»(6).

هوامش:

-1 التموزي نسبة إلى «تموز» الابن البار للمياه العميقة في الأسطورة البابلية، ورمز الانبعاث بعد الموت، اتخذه الشاعر المعاصر للتعبير عن الأمل في انبعاث الحضارة العربية بعد موتها. وقد اشتهر بتوظيف هذا الرمز الأسطوري، من رواد الحداثة الشعرية العربية، السياب، البياتي، أدونيس وخليل حاوي.

-2 خالدة سعيد: حركية الإبداع. ص: 53.

-3 د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية- مشروع تساؤل. دار الآداب بيروت. ط: 1 1985. ص: 109.

-4 من مقدمته لمختاراته الشعرية. مجلة شعر. ع: 3 صيف 1957.

-5 حسين الواد: من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل». مجلة فصول. المجلد الخامس. العدد الأول. أكتوبر/ ديسمبر 1984.ص: 115.

6- Pour un esthétique de la réception. H. R. Jauss. Op. Cit. P: 12.

مقالة

لذة الشعر عند جلال الأحمدي

إلى عبد الرحيم الصايل

عبد الواحد مفتاح

(...) شعرية جلال الأحمدي المتحررَة، تجد أنها مطرزة بأدوات اقتحامية، ما يُؤدي إلى غنى تَوتُرها الدلالي وتنوّعه، وهي شعرية مفتوحة على غنائية داخلية. تَتلذذ باغتيال العلاقات العادية بين الكلمات بوقاحة باذخة، لا يُستهان بحَيَويَتها، وتماهيها مع هاجس الكتابة واستطاعة المعنى.

باشتغال بارد على اللغة، وأنيق، يكتب جلال الأحمدي قصيدته المؤَثثة بصور شعرية دقيقة ونحيلة، نظرا لما إعتَراها من صقل ركِيز - هو السِمَة الأبرز لمَتنِه - جعلها لا تَدُل إلا ما تَبَغيا أن تَدُل عليه .. الإدهاش هنا ليس غاية بغير ما هو بِسَاطٌ لجملة مضيئة، تَسْتأسِد آخر النص، تذهب بك حيث هي تريد .. نحن هنا إزاء حقل الكلمات غير المُهمَلة .. كلمات ملساء .. شفافة تُجيد الكلام ..

تَضَع عَينَهَا في عين القارء فلا تتَلاشى .. وتَتَمنَّع في بَداهَة حَقِها الطبيعي في الجمال والتخييل.

صحيح أننا أمام جسد الصورة الشعرية، لا نَملِك إلا ابتَهاجنا لما يَسيل/التفاعل مع ما يَحيل...

إلا أنَه هنا نَجد هذه الصورة تَعري عن فِتنتِها، وتَتحرَّش بمن يَتَطَلع إليها .. مَوصولة بأصالة اللغة، وصَرامة تَجديبها وغَزارة معانيها.

إن مَشهَديَّة الصورة الشعرية، عند هذا الشاعر، تَتَّسِم بزجاجية تُقَلِمُ من شحنة اللغة، وحرارتها، في رؤية إلى الإنسان ومَهاويه، لا تستجيب لخُطاطات الكتابة الكاملة، دون أن تفقد اشتغال إضاءةٍ تُنتِج صِيَّغا جديدة، وفق أسلوب شعري خاص، مليء بتَناصه الفزيائي - نظرية الأكوان المتعدة على سبيل التقاطع.

إن انفتاح هذه الصورة يعكس جهدا وافِراً على مستوى الكتابة المُغايِرة، لا يُعري عنه الشاعر ليُبرهِن عن نفسه،

بعِناية كبيرة يكتب جلال الأحمدي، وبغير قليل من الضوء، لا غنائية خارج المعنى. أما الأسلوبية فقد كَنَسَها من قصيدته، لتَغدو الحرية والتجريب السِمَتان الرئيسيتانِ داخل متنِه، في مشهديته العالية، التي لا تُرَكِبُها انفعالية لحظة، وإنما هي نَسْغ لتراتُبيَاتٍ بنائية، وطريقة لإعطاء الشكل والحياة للقصيدة.

لذة الشعر هي عنوان ورقتي هذه، التي أخْشَى أن يَظَلِ توصيف اللذةَ مَرهوناً بالعنوان فقط.. فأنا أجد تَلعثُما واضحا في الحديث عنها، كيف تستطيع أن تُفَصِّل الحديث عن لذة ما؟ خاصة لذة الشعر.. التي هي ليست اسما مُضافا لقصيدة جلال الأحمدي، بقدر ما هي انعكاس عنها.

كيف أجْتَرِح الجميل والجمالي كمُحَدِّدان تَوْصيفيان لهذا اللذيذ، الذي لا تُسْعِف أدوات عديدة على اختزال ما يُسَبّبه.

وبما أنه ليس للذيذ مقياس حدِق، فلا أجد غير التحريض على قراءته.

أن تقرأ قصيدة بلَذة، هذا راجع لأنها كُتبَت بمُتعة. فالقصيدة هنا تَجد كأنها تَنتظرُك منذ أمَد سحيق، ببياضها البَشوش.. بياض يُرضي .. يُغبط.. يُفعِم .. انه آتٍ من حياة شاعره لا من لغته.. شعر خاص جدا.. أما توصيفه باللذيذ فليس غير أنه باب لمتعة قصوى.

ما يشدني في الحديث عن لغة هذا الشاعر، هي تلك القدرة الرائعة على الذهاب بالصورة الشعريةِ إلى أقصى طاقتها التعبيرية، وهي صورة تَخْتَطّ عن حَدْس شاعرها لا فكرته.. وهنا بَصْمَته التي تَدُلُ عليه، وهي بصمت لا تُحيل على رَهْبَنِيَّةٍ ما، بل على البحث الدائم والصقل المبرح للأسْلوب المتميز الذي يشتغل عليه. كلمات هذه الصورة الشعرية ليست مُستَقرا ثابتا، تغمس زَخرَفتها بتَناص ما.. بقدر ما تبدو هذه الكلمات كائنات طافحة بالحياة، تُخبر عن نفسها بعيدا عن كل ما هو مُثقل بالعادة. لا تَبتغي أن تكون وسيلة لِتمَلّك شيء - كائنا من كان هذا الشيء. فهي مُرتبطة بنوع من مبدأ عدم التحديد، كبنية ممكنة للذات والشعر في آن.

فجلال الأحمدي شاعر يَنحُت فضاءَه الشعري بتَأنٍ ورصانة فائقين، قصيدته هي تَجْسيد بليغ لحيويةِ قصيدة النثر.. قصيدة بسيطة كسنابل القمح.. ليست بحاجة لقراءة حاذِقة حتى تتفجر دواخلها أمامك.. بيضاء كأول النهار. ومُثمِرة كحب تحقق وقته.

مثل أركيولوجي ماهر يُعبئ هذا جلال الأحمدي تَلابيبَ الشعر تحث قِشرة كلماته، هذه التي تَخُط نَسْغَها من المَنْسي والمِفْجاج.. والمُغرمَة دائما بالابتعاد ما أمكن عن البلاغة وأوزان عضلاتها.

نحن هنا لسنا إزاء تمارين لعبة التجريب، بقدر ما نقف على ناصية نص يُجابِهك بتقنياته التَرميزيَة والتَخْييلية العالية، وبمَلمَحِه السريالي ونَظارَتِه الأكثر وضوحا ومهارة.

حيث يَجدِبك

شعرٌ شعرٌ.. بسيط ونبيذ

شيء ما بارد هنا؟

إنه عمود القصيدة، عمود مَشدود بفتنة التِمَاع الضوء في عين قارئ.

وماذا عن القارئ؟

- لا أفكر فيه الآن-

ماذا عن الشعر إذن؟ هل هو خَلاص جمالي؟

وهذا كل شيء ..

السؤال هنا بلون القصيدة، إذا احتاجَتْ القصيدة لفصيلة لون.

ماذا عن اللون؟ هل هو خلاص جمالي؟

أجد هنا عزلة واضحة أمام النص وما يَترَتب عليه.. وحده الإيقاع الخيط النابض بين المعنى وفتنته الزائدة، يُدَثِرُني عما يَتكاثَر في البال مِن أسئلة كالفِطر الموسمي، حول قصيدة يحْظُر الشعر داخلها مُعَتَقا ورُؤْيَويا بشكل مُكثف، سَطرُه رقيق دقيق يحاور تَناغما لا يأتي من جوف منطق سريالي، وهو يَسيح في مَفازات أسئلة الذات والشعر معا. فالشاعر هنا الذي يَسْعى إلى التحرر من الأشياء المألوفة التي تحيط به، يَعْتَلي لذلك أساليب غير مُستَخدمَة، تقوم على تدمير القوانين العامة والسلطات الفوقية، التي طالما كانت تَمتَح من المدارس النقدية قوّتَها، وبهذا تَجد أن النص الشعري لا يقول إلا ذاته، في خيانة - تَعَدّدَت شواهد عدم براءتها - للسَّائِد والمتعارف عليه. في ظِل أن عدد كبير من القراءات النقدية العربية تجد صعوبة واضحة، في إخفاء عدم مقدرتها على تَخْيين أدواتها، ونظرتها لقصائد شعراء الحساسية الجَديدة.

إني وأنا أزيغُ بقراءتي عن النص إلى تَحْتيِاتِه، أرى إلى الرؤية وازدِهارِها.. المجاز واشتعاله.. شاعر وأهْبتُه للتصَدي لثُنائياتِ شيء بعيد، بلغة أبعد ما تكون عن الكتابة العمومية، أقرب إلى تَلوينات تشكيلي في مُقتبَل لوحته.

إن المشهد الشعري الذي أنا بصَدده، والذي لم أقتحِمه تفصيلا، بقدر ما تَملكَني طَيْش مُحاولَة مَسك الخَيط الناظم للقصيدة لذى هذا الشاعر، وهو خَيط يَتَلوَنُ بلون سؤال الذاتي - الذي يَحضر الحب نورانيا داخله - وعتبة اليومي. والواضح داخل النص أن الشاعر يَستثمر كل ما يستطيعه، حتى العلاقات غير اللغوية، كالبياض ونقط الحذف، لإنتاج المعنى وكُلها أساليب تَجمَع بين المُباعدة



جلال الأحمدي

والتَقريب. هذا إلى جانب مُرتكَز اِنْتِشال الأشياء من يومي ما، إلى شعري مَفتوح على الغِواية والتعَدد.

عكس هذا لا أدري كلما قرأت شعرِا لجَلال، أجدني أتَذكرُ عناوين من رُكام ما تَلفظه المطابِع كل يوم، من كتب شعرية. وإن كانت لا تَصْلح للقراءة، فإنها قَطعا لا تُساعد على حماية البيئة من وَرَقٍ اِتَسَخ، وما عاد قابلا للتدويل، ولو على مضض.

بَياض الورقة غِوايَة لذيذة وسبب كامل لافتِضاضِها، وهكذا تجد كثير من الشعراء عَدائين مهرة في مسابقة كهذه، غير أن قِلة قليلة، من استطاعت أن تُسَوي افتضاضها هذا، ببحث واجتهاد، ينتخب أدواتِه باستمرار. فإلى جانب لائحة قصيرة، قصيرة جدا، يُعتبر جلال الأحمدي أحد أسماء الحساسية الجديدة في قصيدة النثر، اللامعة. والذي استطاع أن يُحْرز اعترافا نقديا في مدة قصيرة. وهو اعتراف لا يَدين فيه إلا لأصالةِ صوته وعميق اشتغاله.

إصدارات إصدارات إصدارات



1




2



3



4

1- أحمد المديني: «الرحلة إلى رام الله»

يواصلُ أحمد المديني أسفاره، فبعد «أيام برازيلية وأخرى من يباب 2009-» و«الرحلة إلى بلاد الله - 2010» و«الرحلة المغربية إلى بلاد الأرجنتين وتشيلي البهية» 2014، تأتي رحلة جديدة إلى رام الله في كتاب صدر مؤخرا عن دار الآمان يضم نصين: الرحلة إلى بلاد الله وهي تدوين عياني سردي لحج المؤلف إلى مكة المكرمة (موسم 2009) يبرز فيه سفره الروحي بكافة المناسك في تجربة فريدة، إنسانية وثقافية وصوفية، ضمن شكل رحلي روائي. وقد تعزز هذا النص بملحق نقدي في قراءتين الأولى لعبد الرحيم مودن «رحلة اكتشاف الله في الذات الإنسانية»؛ والثانية لشعيب حليفي «من شرفة الروح، أو الكتابة بالمشاعر».

الكتاب الثاني «الرحلة إلى رام الله»، رحلة المؤلف الثانية إلى أرض فلسطين السليبة (2014) تنقل القارئ في مدن الضفة الغربية والقدس الشريف، يصف فيها، بلوعة تفضحُ مشاعره، كل المعالم الكبرى، رام الله والخليل وبيت لحم والمسجد الأقصى.. يتمثلها وهو المغربي الحامل لإرث الرحالين المغاربة الذين زاروا القدس وكتبوا عنها منذ عشرة قرون من جهة، ولإرثه الخاص باعتباره روائيا وكاتبا، من جهة ثانية، يقبض على اللحظة وهي ساخنة بدهشة المسافر في مغامرة حقيقية، أو إسراء يتحدى التخييل.

في مقطع من رحلة أحمد المديني إلى فلسطين وهو أمام المَعبَر، الجحيم والمطهر، يقول:

لم أكن وحدي، ولا المتفرد بالوصول. كم سبقني إليه من شهيد ومنفيّ. وشريد، كم!

على خطوات هو شاخص، كنتُ خاطبته قبل الوصول باللغة الأشقى، الأشفى، لغة دحبور: «آتٍ ويسبقني هوايَ/ آتٍ وتسبقني يدايَ»، احترق القلب بهوى هذه الأرض، وما سلمت يداي. مرفوعتان كالضراعة، لا مجيب ولا شفيع، مرة أخرى، إلا خطايَ. لا حيلة لي [...].

أردتُ أن ألجم الغناء، ما هذا وقتُ الشجن، لكنه ما برحَ يغزوني وهو ينضحُ دما في الشغاف، ففي حضرتها: «عبثت بي الأشواق / حدّقت بلا رأس / ورقصت بلا ساق» (الفيتوري) كم لمتُ الفلسطينيين، وها أنا أقع بدوري في فخ انفعالاتي، استكثرتُ عليهم عواطفهم، ارتفاع منسوب مشاعرهم على درجة العقل والإدراك: عن أي عقل أتحدث، كأنني في مجلس سقراط أو ديكارت، ليس بحوزتي لا مسدس، لا قنبلة، أنّى لأحد / أخرسَ من زمان صوت الرصاص، سأضحك بعد قليل، ستضحكون معي، نحتاج إلى الضحك أحيانا ترياقا للشقاء...

2- قصائد 1990-2010 مختارات شعرية للشاعر المغربي إدريس علوش

عن دار البدوي للنشر والتوزيع بتونس صدر للشاعر المغربي إدريس علوش مختارات شعرية أطلق عليها إسم قصائد 1990-2010، صورة الغلاف التي تحمل عنوان «ربيع الشعر» أنجزها الرسام التونسي عثمان الببة، تقع المختارات في حدود 184 صفحة من القطع المتوسط.

محمد البدوي الشاعر التونسي وصاحب دار النشر يكتب عن المختارات:

«إن قصائد المختارات تترجم بوضوح علاقة الشاعر المتوترة بالزمن، لأنه هادم لذات الإنسان، موظفا كان أم كولونيلا أم عاديا، فلا يجد الشاعر غير الكتابة ترياقا يستعيد بها بهجة الطفولة ويستشرف عبرها الأحلام التي شبَّ عليها منذ الصغر.

فالشعر من خلال تجربة إدريس علوش مكابدة دواء وإنشاء لدنيا موازية ومنافسة تستحيل فيها هشاشة الكائن إلى مُلك لا يبلى.»

3- «أسماء استظللت بها..مقاربات لألوان من الشعر المغربي المعاصر» كتاب جديد يعزز المكتبة النقدية العربية للباحث الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام

صدر حديثا في 296 صفحة من القطع الكبير كتاب «أسماء استظللت بها.. مقاربات لألوان من الشعر المغربي المعاصر» للباحث الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام عن منشورات أفروديت، تصميم الغلاف والإخراج الفني للشاعرة نجاة الزباير.

يحتوي الكتاب على ثلاثة فصول اقتضاها الاندفاق الزمني وتنافذه، وجدلية الترافد والتجاور بأشكال ثلاثة: خليلية، وتفعيلية، ونثرية.

تطرق الباحث في الفصل الأول المعنون بـ(ألوان ثابتة)، إلى ألوان شعرية سبحت في الإيقاع الخليلي برؤيات نصية مؤطّرة بحساسية شعرية سلفية، وثقافةِ محيط محافظةٍ.

أما الفصل الثاني: (ألوان متحولة) فلم تقنعها السباحة في الإيقاع الخليلي المعتاد، فتحولت عنه إلى السباحة في الإيقاع التفعيلي برؤيات نصية مؤطَّرَة بحساسية جديدة، وثقافة منفتحة على أراض شعرية أخرى غير أرض الشعرية العربية التي أضحت تجتر ذاتها.

لتكون (ألوان منفلتة) في الفصل الثالث، عبارة عن السباحة في ماء الإيقاعين السابقين بكل حمولتها المعرفية والجمالية، وعضلاتها التي لم تستسغ الغوص في ماء غاص فيه الآخرون، ولا الجريَ إلى الخلف، والانشدادَ إليه، فجاءت نصوصها كما منعطف تتقاطع فيه مختلف المعارف والفنون والشعريات الخارجية وضروب الألسن.

وقد ختم الباحث دراسته بقوله:

«1- إن هذه الألوان تحتفي بالخفيِّ والغامض أكثر مما تحتفي بالظاهر العارض.

2- إنها تتكامل ولا تتنافى، رغم تباين أصواتها، وتباعد منطلقاتها الفنية والجمالية، لا فسحة فيها لمنطق الإلغاء.

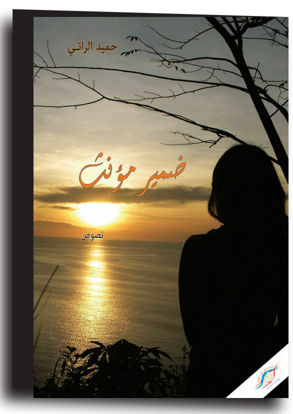
3- إنها منشَدَّةٌ إلى جوهر الجوهر في الوجود، ومنخرطة فيه بقوة واستبصار.

4- إنها نهرٌ لا يعرف المصبَّ؛ هاجسُه

إصدارات إصدارات إصدارات



5




6



7



8

اللانهائي الذي ترعش فيه وردة المستحيل بضوئها المتفرد الفريد.

5- إنها تُجَلِّي المنسيَّ في الذات، والأشياء، وفي الطبيعة والزمن، وتدعونا إلى الإنصات إليه برهافة لتكتمل دورة الإنسانية فينا.

أكيد أنَّ الاستئناسَ بمقول الشعر سيخلصنا من كثير من الإحباطات والانزلاقات، على مستوى الكينونة والوعي والرؤية، وعلى مستوى الأفق الجمالي الذي افتقدناه في كل ما حولنا، ومن حولنا. ونقصد به هنا أفق القيم الإنسانية الكونية، وأفق التعامل بحميمية مع مكونات الكون وكوائنه.»

4- إصدار سينمائي مغربي جديد: فوزي بنسعيدي: سينما مغايرة

بدعم من وزارة الإتصال، صدر مؤخرا (شتنبر 2014) عن مطبعة سليكي أخوين بطنجة كتاب جديد في 134 صفحة من الحجم الصغير حول سينما فوزي بنسعيدي بعنوان «فوزي بنسعيدي: سينما مغايرة» هو عبارة عن تجميع لمداخلات ثلة من الباحثين ونقاد السينما ألقيت في الموعد السنوي التاسع «سينمائيون ونقاد» المنظم سنة 2013 من طرف «الجمعية المغربية لنقاد السينما».

5- «ماذا تحكي أيها البحر...؟» إصدار قصصي للكاتبة المغربية فاطمة الزهراء المرابط

عن منشورات «رونق»، صدرت مؤخرا للكاتبة المغربية فاطمة الزهراء المرابط مجموعة قصصية بعنوان: «ماذا تحكي أيها البحر...؟»، والمجموعة من الحجم المتوسط، تقع في 124 صفحة وتضم 19 قصة قصيرة، هي على التوالي: «أنت القصيدة»، «انتظار»، «سفر»، «لعنة»، «معاكسة»، «أمواج...»، «وردة»، «ماذا تحكي أيها البحر...؟»، «S.M.S»، «نوستالجيا»، «التباس»، «أيام الباكور»، «شمعة»، «أبواب مفتوحة»، «ضباب»، «ثرثرة»، «برج الهوى»، «عبور»، «تلك الشقراء...».

6- «ضمير مؤنث» إصدار جديد للقاص المغربي حميد الراتي

عن منشورات «رونق»، صدرت مؤخرا للقاص المغربي حميد الراتي مؤخرا مجموعة قصصية بعنوان: «ضمير مؤنث»، والمجموعة من الحجم المتوسط، تقع في 82 صفحة وتضم 56 نصا سرديا، ومن نصوص المجموعة نجد: «مخبر»، «من أكون؟»، «بيني وبينك قصة عابرة»، «تشظيات من ورق»، «حينما يصرخ الصمت»، «رقابة»، «رنين صامت»، «شغب مؤجل»، «شيطان امرأة»، «عشاء من ورق»، «قماط»، «لن أعيش مرتين»...

7- كراس المتوحد تصدر ترجمة مزدوجة اللغة لـ«قوي مثل تركي»

ضمن أول حلقة في سلسلتها الجديدة «البركة» (Alberca) التي تروم تقديم المشترك بين الثقافة العربية والإسبانية، أصدرت دار نشر الكراس المتوحد المغربية بمراكش ترجمة مزدوجة اللغة لكتاب الكاتب الاسباني الأشهر خوان غويتيسولو «قوي مثل تركي»، وهو نص كتبه خوان غويتيسولو للاحتفاء بتراث لامادي تمثل في مصارعة الزيت التركية التقليدية التي تستعيد في إطار نشاط رياضي جماهيري وبطريقة شعبية وأسطورية أحداثا تاريخية يختلط فيها حماس الشعور الوطني المشترك بغرائبية الحكاية المتوارثة. ويندرج هذا النص الشهادة، والذي يقوم على المشاهدة ويغري بها، في إطار دفاع الكاتب عن الثقافات الخاصة ونضاله من أجل الاعتراف بالتراث اللامادي للشعوب، تماما كما فعل مع تراث ساحة الفنا الشفهي في مراكش حين دفع بكتاباته إلى اعتباره تراثا لاماديا عالميا.

جاء الكتاب في ترجمة فرنسية من إنجاز «جوال لاكور» وأخرى عربية حررها المبارك الغروسي، كما تضمن الكتاب حوارات مع الكاتب أجراها عبد الغفار سويريجي باللغتين كذلك.

وتضمنت الطبعة الراقية لهذا النص الأصيل لخوان غويتسولو صور فنية وتوثيقية للفنانة الفوتوغرافية الإسبانية «إيسابيل مونيوس» تحتفي فيها هي كذلك بمشاهد مصارعة الزيت التركية الأصيلة.

8- صدور كتاب «النص الشعري: بهجة القراءة والتداول»

صدر كتاب «النص الشعري: بهجة القراءة والتداول» للكاتب أمجد مجدوب. الكتاب من الحجم المتوسط ويقع في 104 صفحة، ولوحة الغلاف للفنان سعيد العفاسي.

وهذا مقتطف من توطئة الكتاب:

جعلت الكتاب ثلاث وقفات: (بهجة القراءة والتأويل - بهجة القراءة والحوار النقدي - بهجة القراءة والتداول) في القسم الأول تأملات وقراءات ومقاربات تأويلية في دواوين شعرية لأسماء شعرية متميزة على رأسها ديوان الفروسية للشاعر الرائد المرحوم أحمد المجاطي، وفي هذا القسم تعرضنا لعدد من الظواهر الشعرية والمكونات الفنية والمعنوية منها:

- العتبات والمؤشرات الخارجية.
- معمار النص الشعري .
- التناص.
- الرمز الشعري، وخاصة رمز الكأس .
- العشق الصوفي والكشف.
- الأبعاد الذاتية والاجتماعية.
- اللغة الشعرية والمعجم والصورة الشعرية.
- تجليات المكان....

وتناولنا في القسم الثاني رؤى نقدية لكل من الناقد نجيب العوفي والباحث محمد الديهاجي وتناولنا جملة من القضايا ك:

- المفاهيم النقدية والمصطلح النقدي.
- مقومات النص الشعري.
- الشاعر وقراءة الشعر.

وخصصنا القسم الثالث لتداول النص الشعري، لدى الجمهور والمؤسسات والمرافق الاجتماعية وفي مواقع التواصل والتفاعل الاجتماعي (فيسبوك كنموذج). فأوردنا إلى جانب آراء ثلة من الشعراء والباحثين في تداول النص الشعري على الفيسبوك ومن خلاله، أوردنا عددا من النصوص الشعرية المتداولة على هذا الموقع.

اللحظة المحتشدة

فضاءات



■ عبد الغني فوزي

يغلب ظني، أننا نأتي للكتابة من بيئات وحيوات ما ظهر منها وما بطن. وبالتالي، لا بد أن يكون المبدع على انشغال واشتغال، انشغال البال والحواس بشيء ما (ليس على ما يرام إنسانيا). وهو ما يحفز على البحث عن أداة تأمل ونظر. هنا تنطرح الكتابة كمتكأ حياة ووجود، فتنشأ الرفقة وتتمدد إلى حد اندغام الكاتب في هذه المدعوة «كتابة». الشيء الذي يصعب معه القبض على أجوبة يقينية حول ماهيتها وكيفية تشكلها كلحمة وخلق، بالمعنى الإبداعي للكلمة . لكن هذا لا يمنع من وضع بعض التفصيلات لفك «العقدة»، وبسط الخيوط ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

الحديث عن العملية الإبداعية، حديث متنوع سياقيا؛ نظرا لحضور أطراف عدة أثناء وبعد الكتابة، منها المبدع الذي قد تقوده الصدفة إلى كتابة شيء ما، لكن سرعان ما يتوغل، ويتحول الهزل إلى جد. يحصل هذا، في تقديري، بالقراءة المتعددة والمتنوعة. وغير خاف هنا أننا لا نولد كتابا؛ بل تتشكل الأشياء من الانشغال الدؤوب والاهتمام الذي يغدو جديا وهادفا. والقراءة بدورها لا تتم في بيت مغلق النوافذ، أي في منأى عن تفاعلات وتحولات الحياة. وهو ما يقتضي تفاعلا مع ما يدور حولنا. وهنا يسعى الكاتب إلى مجابهة الإختلالات والإشكالات، فيبدو لاهثا في عملة الإبداعي كبطل تراجيدي يخرج عن الأنساق، ساعيا إلى رد العالم إلى صوابه الإنساني دون إفحام إيديولوجي أو آنيات دائرية. فتمتد تلك الحركات النفسية والعقلية إلى النوع الذي يكتب ضمنه المبدع كمؤسسة رمزية لها اشتراطاتها أيضا. فتكون المعركة متعددة الأوجه والرهانات مع اللغة والمتخيل أساسا، لخلق إقامة خاصة في مسيرة الإبداع المتعددة الأصوات والأسلاف. فأن تكتب الشعر الآن، لا بد أن تجد لك مكانا ضمن الصفحة البيضاء الغاصة بالأصوات والسلالات العابرة، وإلا ضاع صوتك في الإجترار والمراوحة. الشيء الذي يقتضي تواصلا متعددا، تواصل الكاتب ومكتوبه، تواصله بينه وبين نفسه (ماذا يريد؟ وكيف؟)، تواصله مع الآخر كمجتمع وثقافة وكقراء مفترضين أيضا. وهو ما يثبت أن المبدع وكتابته ليسا معجزة، بل تشكيلا و«خلقا». طبعا للكتابة الإبداعية طقوسها المتعددة بتعدد الصيغ الجمالية الوليدة مختبرات خاصة. ويغلب ظني، أن هذه الطقوس تمثل لذاك التماس الحارق بين المبدع وما يكتب، وهي علاقة مجسدة للصلة الحميمة بالكتابة، بل المقدمة لتصور ما للكتابة بكيفية ما، في هذا الصدد، أميل للطقوس التي لا تؤسطر الكتابة وتجعل منها لحمة خارقة لا يمسها إلا أولئك دون السواد الأعظم. أجدني هنا قرب الموقد، معتبرا الكتابة مجهودا وعراكا مع مستوياتها، قصد البحث عن الحلة الملائمة للحالة والموقف. وبالتالي فطقوسي ليست بخورا ولا أحجية؛ بل مؤثثات تليق بامتداد القلق، منها اختيار اللحظة ضمن مقام على نظر يتصف بالإصغاء للتجاذبات الداخلية. كأني أتي للكتابة على وضوء ما، وعلى استعداد نفسي وفكري يسعى أن يتصادى مع المرحلة وتحولاتها المتسارعة ضمن غمرة من «التأويل» بواسطة التشكيل الإبداعي. هنا تكون الكتابة كفتحة لترقب العالم من نقطة ما، إنها نقطة مضغوطة على قدر كبير من التشابك بين الذات والآخر، في انفتاح على الآتي، هذه اللحظة المحتشدة، يمكن أن تتحقق في أي مكان وزمان؛ ولكن كاحتباس في الزمن والسير الإنساني. وأحب في هذا التحقق أن تفرغ يدي من العالم، أي بعيدا عن الوظيفة وقوالبها، وبعيدا عن لغو الناس، بل بعيدا عن كل ما يمت للكتب بصلة. إنه نوع من العناد المحتشد والقلق. والكتابة جماع ذلك، وبها نظرا...

دراسة



■د. فريد أمعضشو

معالم المنهج في كتاب «الذات المغتربة والبحث عن الخلاص» لعلي العلوي

مقدمة:

الكتابُ الذي بين أيدينا هو ثالثُ الأعمال التي صدرت للكاتب المغربي د. علي العلوي في مجال النقد الأدبي، ولاسيما نقد الشعر في بُعْديه النظري والتحليلي1، إلى جانب ديوانين شعريَّيْن صدر أولهُما بوجدة، عامَ 2004، بعنوان «أول المنفى»، على حين صدر له الثاني، وعنوانُه «شاهدة على يدي»، عامَ 2008، عن دار شمس للنشر والإعلام بالقاهرة. ويُضاف إلى ذلك عشرات من النصوص الشعرية والمقالات التي نُشرت له في صُحف ودوريات مغربية وعربية. ويظهر ممّا ذُكِر، بجلاء، أن العلويّ ظلّ وفيّا لمجال الشعر، مُسْهِماً فيه إبداعاً ونقداً، دون أن يعنيَ ذلك مطلقاً عدم انفتاح الكاتب على فنون وأجناس أدبية أخرى، وعدم إفادته منها أشكالاً من الإفادة، بل المقصود أنه خصَّ الشعر وَحْدَه بالكتابة، من بين سائر مجالات الأدب الكثيرة، مُخالفاً بذلك النهج الذي ارتضاه كثير من الأدباء الذين تجدُهم يكتبون ويبدعون في أكثر من فنّ.

ويلمس قارئ كتابات علي العلوي مدى تميُّزها وعُمْقها ورصانتها، وليس ذلك بالأمر الغريب على كاتبنا الذي عَوّدنا على إبداعات شعرية تجتمع فيها الأصالة والفَرادَة والألق الفني، وتنمّ عن تمكن مُبْدِعها من اللغة والإيقاع والتصوير ونحوها من مقوِّمات الكتابة الشعرية المعروفة... وعلى دراسات نقدية جادّة ورصينة تعكس سَعة اطّلاع الكاتب على تاريخ الشعر العربي ونظريته، واستيعابَه مناهجَ دراسة الظاهرة الأدبية وإوالياتها الإجرائية، وعُمْق فهمه وتفاعله وتذوقه السليم للشعر العربيّ قديمِه وحديثِه.

ولا شك في أن الوجه الأدبي الأول للكاتب - ونَعْني به علي العلوي الشاعر - قد كان مُعيناً أثّر، إلى حدّ بعيد، في بلورة وجهه الأدبي الثاني، المتمثل في إسهامات العلوي النقدية، وآخرُها كتابُه «الذات المغتربة والبحث عن الخلاص»، الصادر، حديثاً، عن دار الوطن بالرباط، في 295 صفحة من القِطْع المتوسط، وهو - في الأصل - أطروحة الباحث التي تقدّم بها، عامَ 2011، لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، من كلية آداب وجدة، بإشراف الدكتور محمد وراوي، وعنوانُها الأصلي هو «الاغتراب في الشعر المغربي المعاصر».

لا يخفى على النقاد والمهتمّين بالأدب العربي الحديث والمعاصر ما كُتب من أبحاث ودراسات عن موضوع الغربة والاغتراب في هذا الأدب، بقديمه ومُحْدَثه، فضْلاً عن تلك التي تطرقت إلى تناول مفهوم الاغتراب في الحُقول المعرفية الأخرى الكثيرة التي استُعْمِل فيها. إلا أن لدراسة د. العلوي هذه جملةً ممّا يُميّزها فعلاً، أهمّها أنها



د. علي العلوي

مخصَّصة، بالكامل، لمعالجة ظاهرة الاغتراب في الشعر المغربي المعاصر، من حيث بيانُ مسبِّباتها ومظاهرها وردود فعل الشعراء تجاهها، وأنها عميقة وغنية، فكرياً ومنهجياً، ومكتوبة بلغة ناصعة مُشْرقة وعلمية في الآن نفسِه. ولمّا كان تناول الكتاب من هذه الجوانب كلِّها - ومن غيرها ممّا لم نُشِرْ إليه - غيرَ ممكن في مقال مركّز كهذا، فقد ارتأينا الوقوف عند أحدها فَحَسْبُ، ويتعلق الأمر بالجانب المنهجي للكتاب، لِمَا له من أهميةٍ خاصة فيه؛ أهميةٍ تنبع من كون القضية المنهاجية هي العامل الحاسم في ضمان قراءة معمّقة ومُسْتوعِبة للمدروس، في حال التوفُّق في اختيار منهج المقاربة بما يتناسبُ مع طبيعة المقروء في حدّ ذاته.

وقبل تفصيل الكلام عن منهج كتاب العلوي، لا بأس من الإشارة، بعُجالة، إلى موضوعه الأساس، الذي عليه مدارُ الحديث كله. فالكتابُ - كما يتضح من عنوانيْه المُومَإ إليهما سابقاً: العنوان الأصلي، والعنوان الذي نُشر به - يتطرق إلى تسليط ضياء كاشفة على موضوعة الاغتراب في الشعر المغربي المعاصر المكتوب باللغة العربية، وقد اختار الاقتصار على بحْث الموضوع في إبداعات اثنين وعشرين من شعرائنا الذين كتبوا القصيدة المغربية المعاصرة، منذ السبعينيات بالأساس؛ وذلك من زوايا ثلاثٍ مهمة تجسّدها الأسئلة الثلاثة الآتية التي طرحَها الناقد نفسُه في مقدمة كتابه2:

- ما الذي ساهم في توليد مشاعر الاغتراب لدى الشاعر المغربي المعاصر؟
- ما هي ملامح الاغتراب في الشعر المغربي المعاصر؟
- ما هو ردّ فعل الشاعر المغربي المعاصر المُغترب تُجاه مشاعر الاغتراب لديه؟

وهذه الأسئلة فرعية اشتقّها الكاتب من سؤال محوري أدار مِنْ حوله فصولَ الكتاب ومباحثه كلِّها، وجاء قبلها، ونصُّه: «هل هناك شعراء مغاربة معاصرون مُغْتربون؟»3.

وسنتناول منهج كتاب «الذات المغتربة والبحث عن الخلاص» من نواحٍ ثلاثٍ تعكس معانيَ ثلاثة لمفهوم المنهج نفسِه، وتقوم العلاقة بينها على التكامل والتضافر؛ ممّا مكّن الباحثَ من معالجة قضية عمله الرئيسة، ومن بناء هيكله العام، بطريقة مُحْكَمة ومتماسكة وناجعة. ونقصد بتلك النواحي ما يأتي:

أ- المنهج بمعنى كيفية بناء صرح الكتاب، وترتيب عناصره:

يتألف كتاب العلوي من مقدمة مركزة، ومدخل نظري، وأربعة فصول، وخاتمة تركيبية جمعت أهم خلاصات الدراسة. بحيث ضمّن مقدمة بحثه جملة من المقوِّمات والأمور الأساسية؛ من مثل موضوع الكتاب، وأهميته، ودواعي الاحتفال به، ومُحتواه، وأهم ملامح منهجه. وخصّ المدخل بالحديث، بإفاضةٍ، عن مفهوم الاغتراب في اللغة والاصطلاح العلمي والفكري، مؤكداً أنه أضحى أحد مَيَاسِم عصرنا الحالي، وأنه ما يزال محفوفاً بغشاوة من الغموض؛ إذ إنه - رغم كثرة ما كُتب عنه غرباً وشرقاً - لم يُسْتطَعْ تدقيقُ مفهومه، والخروج بتعريف جامع مانع له؛ كما يقول المَناطِقة، وذلك - في واقع الأمر - شأنُ المفاهيمِ الأساسية في كل حقول المعرفة؛ كما سبق أن أكد المرحوم محمد عابد الجابري. إن هذه الصعوبة الفعلية لم تكن لِتمنع الباحث العلويَّ من بذل قصارى جهده في محاولةِ ضبط مفهوم «الاغتراب»، في الثقافتين العربية والغربية، قديماً وحديثاً، وبحْث أصوله

وتطوره الدلالي عبر تاريخه، وإثارة جملة من قضاياه ومسائله المُلِحّة.
وعقد الباحث أولَ فصول كتابه، بمباحثه الأربعة، للحديث عن الواقع المغربي، سياسياً واجتماعيا واقتصاديا، خلال فترتي الحماية والاستقلال، مُحاولاً رصدَ اختلالاته ومظاهر تأزُّمه، وكذا الجهود الإصلاحية المبذولة لتجاوزه في اتجاه تحقيق التنمية والرفاه والرقي في مدارج التحضر والتمدُّن. لقد قصد الناقد، من عقده هذا الفصل، بيانَ السياق العام الذي ولّد مشاعر الاغتراب والاستياء والانكسار لدى كثير من شعرائنا المعاصرين الذين تأثروا بواقع بلدهم الذي خَيَّب آمالهم في عدة مجالات، فانبروا للكتابة عنه ناقلين ما يسوده من أزمات واختلالات وانتكاسات، بكثير من الألم والحرقة، ومعبِّرين عن مواقفهم منه تصريحاً أو تلميحاً.



وبعد تبيانه أسبابَ الاغتراب لدى الشاعر المغربي المعاصر، انتقل - في الفصلين المُواليَيْن - إلى توضيح تجليات هذا الاغتراب وملامحه وأشكاله، وهي كثيرة ومتنوعة، ولكنه آثَرَ - بعد محاولة استقصائها - تجميعها واختزالها والوقوف عند أهمّها، وقد خَلَصَ إلى أن أبرز هذه المظاهر الاغترابية هو الاغتراب الذاتي الذي تتفرّع عنه باقي الأنواع، وتتصل به بشكل من الأشكال. وهو اغترابٌ يتمحْوَر حول الذات نفسِها، بوصفها منبعَ هذا الإحساس القاسي وموضوعَه في الآن عَيْنِه. وليُسلِّط الكاتب الضوءِ أكثر على علاقة الشاعر المغترب بالمكان، ممثلاً على الخصوص بفضاءَي المدينة والسجن، أفرَدَ حيّزا مهما من كتابه للحديث عن الاغتراب المكاني الذي لا تخفى صلته، هو الآخر، باغتراب الذات. ودرَسَ النوعيْن الاغترابيَيْن معاً من خلال جملة تيمات معنوية أفصحت عنها نصوصُ الشعراء المغاربة المدروسة نفسُها. فقد تبدّى للباحث، على سبيل المثال، أن الاغتراب الذاتي في هذه النصوص تجسّده ثلاث موضوعات بارزة، من غير ادّعاء الإحاطة الكاملة بها كلها، أوْضَحَها - بتفصيل - في مباحث الفصل الثاني الثلاثة (الصمت أو البكاء غير الدامع؛ على حدّ عبارة العلوي - البكاء؛ أي البكاء على مآل الذات والوطن والأمة - التيه والضياع). يقول في مقدمة الكتاب مؤكِّداً ما ذكر: «قسمتُ بنية الاغتراب إلى حقلين دلاليين هما: الاغتراب الذاتي والاغتراب المكاني، اللذان سيتمّ النظر إليهما انطلاقاً من تيمات محددة أفصحت عنها النصوص الشعرية المقروءة. ولقد اخترتُ أن أنحُوَ في هذا التقسيم منحىً مغايراً، بعيداً عمّا هو اعتيادي قائم على تجزيء الاغتراب إلى أنواع من قبيل: الاغتراب الاجتماعي، والاغتراب الاقتصادي، والاغتراب الثقافي، والاغتراب الصوفي، والاغتراب العاطفي، ونحْوها. ويعود هذا الاختيار إلى اقتناع مفادُه أن جميع أنواع الاغتراب المذكورة إنمّا يمكن صهْرُها في بُوتَقة واحدةٍ هي الاغتراب الذاتي؛ إذ إن الذات الإنسانية هي الأصل في توليد الاغتراب، وهي أيضاً ما سيكون، في آخر المطاف، وعاءً له وموضوعَه»4. ويضيف قائلاً: «وأما فيما يتعلق بالاغتراب المكاني، فقد ارتأيتُ فصْلَه عن الاغتراب الذاتي، حتى وإنْ كان هو الآخر لا يختلف عن الأنواع الأخرى على مستوى حُضور الذات؛ لأتيحَ لنفسي فرصة الحديث عن علاقة الشاعر المغربي المعاصر بالمدينة، ومواقفه تجاهها، وكذا عن تجربة السجن، سواء أكانت حقيقية أم متخيَّلة، مع ما تعْكسه هذه التجربة من معاناة مريرة، واغتراب شديد، داخل الزنازين المُظْلِمة»5.
ولم يكن مُسْتساغاً أن يظلّ الشاعر المغربي المعاصر مكتوفَ اليدين تجاه الواقع الماثل أمامه، الباعث على التغرُّب والتبرُّم، وتجاه مظاهر الاغتراب المتنامية بحِدّة. لذا، ألْفَيْناه يجنّد إبداعه الشعري للتعبير عن رفضه وتمرده على واقع الاغتراب ومسبِّباته، وسعْيه إلى قهره والتملص من سطوته. ولهذا، نجد حضور هذا الرفض والاغتراب بصورة تلازمية في أكثر قصائد شعرائنا المعاصرين. وهي الفكرة نفسها التي سبق للراحل عِزّ الدين إسماعيل تأكيدها منذ عقود بقوله: «يظل هذان النموذجان: نموذج الغريب ونموذج الثائر، يعيشان معاً جنباً إلى جنب، ويعْكسان في الوقت نفسِه الوجهين السلوكيْن لمعنى واحد، هو معنى التمرُّد»6. وإلى جانب موقفه هذا، ظل شاعرنا المعاصر مسكونا بهاجس التغيير، وحريصاً على زرع الأمل والتفاؤل في النفوس، مبشِّراً بغدٍ أفضل ترتفع فيه مظاهر القتامة، وتتسلل البسْمة إلى وجوه المغتربين الحَيارى، وينعم المجتمع بالسعادة والوئام والهناء. وكان لا مناص - للحديث عن واقع يتجاذبه إيقاعا اليأس والأمل، وثنائيتا الاغتراب ورغبة التغيير - من توظيف الآليات الفنية القمينة بتجسيد هذا الموضوع وتقريبه، ولاسيما الرموز اللغوية وغيرها، والنماذج الأسطورية المساعِدَة على التعبير عن واقع يجمع بين مظاهر الموت والحياة؛ مما يجعله أقدر على الإقناع بإمكان البعث والتجدد وانبثاق الأمل من رَحِم المآسي والظلام، علاوة على الانفتاح على نصوص وثقافات أخرى والتناصِّ معها. ولهذا الأمر، كان الاحتفال بالجانب الفني والجمالي في الأشعار المدروسة واضحاً في آخر فصول الكتاب مقارنة بباقي فصوله.
إن بحْث د. علي العلوي، إذاً، مَبْني بطريقة مُحْكمة ومنسجمة ومتماسكة، وجامع بين النظري والتحليلي على نحو بارع وموفق ومتداخل كذلك في جملة من الأحايين. وقد أسْعفه هذا البناء المعماري على معالجة ظاهرة الاغتراب في المتن الشعري المُختار من أبرز جوانبها؛ إذ انطلق من رصد مسبّباتها وبواعثها الموضوعية والذاتية معاً، ثم فصّل القولَ عن تمظهُراتها وأشكالها الطاغية، قبل أن يختم دراسته ببيان ردّ فعل الشاعر المغربي المعاصر وموقفه منها.

ب- منهج الناقد في تناول ظاهرة الاغتراب:

لعل المنهج الأساس الذي توسّل به العلوي في تناول الموضوع المذكور هو البنيوية التكوينية؛ كما نظّر لها لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) في كتابه الشهير «Le Dieu caché». ويظهر ذلك من توظيفه، بصورة أو بأخرى، عدداً من مفاهيمها المركزية، وفي مقدمتها «البنية الدالة» (Structure signifiante)؛ كما يتضح، بجلاء، من قوله في مقدمة كتابه: «سيتم التعاطي مع الاغتراب، الذي يعد مفهوماً محوريا في هذه الدراسة، باعتباره بنية دالة تنتظم حولها مجموعة من النصوص الشعرية، وتعد البنية الدالة من المفاهيم الرئيسة في البنيوية التكوينية»7. وكما يتضح من قوله قبل ذلك: «في سياق المواكبة النقدية للشعر المغربي المعاصر، والكشف عن بنياته الثابتة والمُتحوِّلة، يحقّ لي أنْ أسأل سؤالاً كما يلي: هل هناك شعراء مغاربة معاصرون مغتربون؟ إنه سؤال أراه محوريا في هذا الكتاب، وهو ما سأسعى إلى الإجابة عنه من خلال الوقوف عند نماذج من الشعراء المغاربة المعاصرين الذين ساهموا، بشكل أو بآخر، في تحقيق التراكم الشعري الحالي»8.
والواقع أن هذه المقارَبَة تذكِّرنا، مباشرة، بصَنيع محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية» 1979، وعبد الله راجع رحمه الله في كتابه «القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد» (جزآن) 1987 - 1988. بحيث استخدم الأول منهما المنهج البنيوي التكويني في دراسة الشعر المغربي خلال الستينيات والسبعينيات، وكشَف أن بنية السقوط والانتظار هي المتحكّمة في أكثر نصوصه. على حين وظّف الثاني المنهج نفسَه في تناول الشعر المغربي المعاصر خلال السبعينيات فتوصّل، في المآل، إلى أن هذا الشعر تسوده بنية دالة أخرى، هي بنية الشهادة والاستشهاد. وقد حرَصَا معاً على مقاربة القصيدة المغربية المعاصرة في ارتباطها الوَثيق بواقعها اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وثقافياً. وبرْهَن ناقدنا، في دراسته هذه، على أن البنية الفاعلة والمتحكمة في هذه القصيدة نفسها، منذ الاستقلال، إنما هي بنية الاغتراب وما يتمحَّض لها من معاني الحزن والضياع والتمزق والانكسار واليأس. ولا يخفى ما لهذه البنية من صِلاتٍ تربطها بالبنيتين اللتين رأيناهما عند بنيس وراجع، وتجعلها متقاطعة معهما في أكثر من جانب!
إن اعتماد العلوي البنيوية التكوينية منهجاً أساسيا

في كتابه الذي نحن بصدد دراسته، لم يمنعه من استثمار مناهجَ نقديةٍ أخرى وتوظيفها في تناول موضوع الاغتراب في الشعر المغربي المعاصر .. مناهجَ لَمَسَ الناقد فعّاليتها في الدراسة، وقدرتها على تشريح الظاهرة المعالَجَة وكشْف جوانبها المختلفة. وقد اطمأنّ إلى هذا التخصيب المنهاجي ما دام يتيح له الجمع بين مناهج غير متناقضة، بل متكاملة ومُنْشَدَّة إلى الكائن النصّي أساساً؛ تحلله من خلال رصد ارتباطاته بجملة من المؤثرات الخارج نصية، التي تُسْهِم، بصورة حاسمة، في تشكيل صَرْح النص الأدبي. يقول الكاتب: «لقد دفعتني طبيعة بعض المقاطع والنصوص الشعرية إلى الإفادة من مناهج أخرى، مثل: المنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الأسطوري، وغيرها، طالما أن الهدف في آخر المطاف هو توضيح علاقة النص بموضوع البحث، وطالما أن ما يجمع جميع المناهج النقدية هو النص الأدبي باعتباره موضوعاً لها»9. وفيما يأتي بيانٌ لأهمّ المناهج التي استعان بها الناقد في سبيل تناول الاغتراب في إبداعات الشعراء المغاربة المعاصرين، إلى جانب المقاربة البنيوية التكوينية بأبرز مفهوماتها وميكانيزماتها؛ مِنْ مثل البنية الدالة، والوعي بنوعيه الكائن والممكن، والفهم، والتفسير:

-1 المنهج النفسي: ويمكن تلمُّس حضوره في كتاب العلوي من خلال حرصه على كشف أحاسيس الشاعر وآلامه وآماله ونحو ذلك مما يعكس بُعْده النفسي. ومن النصوص الشاهدة على هذا الحضور قوله معلقاً على مقطع شعري لأحمد المجاطي أورده في سياق الحديث عن الصمت بوصفه مصدراً للأرق والأحلام الحزينة، وتجلّياً للاغتراب الذاتي: «يُنادي الشاعر، وهو في حالة أرق، كرمة العنب ليبث إليها شكواه، وليُطْلعها على حالة الجفاء والجفاف التي تحيط به من كل جانب. إنه في عزلة ووحْشة وحزن، ولم يجد أمامه سوى تلك الكرمة المنزوية في زاوية من زوايا الدار، أو في أحد الحقول البعيدة، عَساها تخفف عنه آلامه، وتروي عطشه الشديد. يناديها ويناجيها لتشاركه في البحث عن الدفء والسكينة بعدما أرْهقه القرّ والصمت»10.

-2 المنهج التاريخي: ويقتضي ربط العمل الإبداعي بسياقه التاريخي، والبحث عن العوامل المؤثرة فيه، والنظر إليه بوصْفه أشبهَ بوثيقة تعكس جوانبَ من اللحظة الحضارية التي أُنتِج فيها، علاوة على محاولة تحقيب الأدب، وتتبُّع تطوره عبر التاريخ. ويتضح لِمَنْ يتصفح الكتاب أن صاحبه كان حريصاً على ربط بعض الأشعار بمرجعيتها التاريخية، وعلى بيان مظاهر ارتباطها بسياقها الخارجي. ونستدلّ على ذلك، مثلا، بقوله معلقاً على مقطع للشاعر عبد الكريم الطبال يُحيل على بعض السّلوكات غير الديمقراطية التي ميّزت مرحلة من تاريخنا المعاصر: «يصور الشاعر الطّبّال حالة القمع وتكميم الأفواه التي كانت عُملة سائدة في الفترة السابقة، وإنْ عرف الوضع بعض الانفراج خلال العقد الأخير. ولعل الذي كان يجرؤ على الكلام، وانتقاد السياسات المتّبعة في البلاد آنئذٍ، كان مصيره الاختطاف، فأقبية الزنازين، فالتعذيب الشديد، إلى درجةٍ قد يلقى فيها حتْفه المحقق»11.

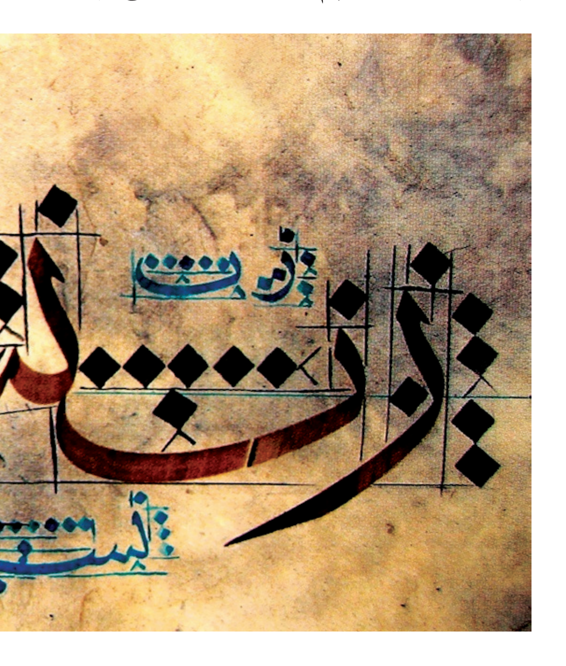
-3 المنهج الواقعي الاجتماعي: وهو منهج نقدي، يقترب - من بعض الوجوه - من سابقه. ولا يجد القارئ صعوبة تُذكَر في تلمُّس حضوره داخل كتاب العلوي؛ ذلك بأن شواهده فيه من الوفرة بمكان، ولاسيما في الفصل الذي عقده الناقد للحديث عن الاغتراب المكاني وتيماته البارزة في المتن الشعري المدروس. ويقوم هذا المنهج - كما هو معروف - على ربط الظاهرة الأدبية بالبيئة والواقع الاجتماعي والسياسي الذي أُنتِجَت فيه، مِنْ مُنْطَلَق تأثر الأديب بهذا الواقع تأثرا يدفعه إلى التعبير عنه، بأي صورة من الصور. ونكتفي، للتدليل على توظيف الكِتاب هذه المقاربة السوسيولوجية، بقول العلوي محلِّلاً مقطعاً للشاعر الحسين القمري يصوّر فيه مدينته بوصفها بؤرة للبؤس والشقاء: «يصور القمري حالة البؤس التي يعيش فيها عددٌ كبير من الناس بمدينة الناظور، إلى درجة أن الرجال اختلطوا بالقطط الشريدة، فصاروا مشرّدين مثلها؛ فمنهم مَنْ يبحث عن لقمة العيش من خلال التهريب، ومنهم مَنْ يتسوّل الناس لسدّ رمقه وإرواء عطشه، ومنهم من يبحث عنها في أكياس القمامة يتسابق في ذلك مع القطط والكلاب الضالّة»12.

-4 المنهج الفني: ونقصد به تلك المقاربة التي تُعْنى بدراسة النص شكليا وجماليا؛ فتتناول معجمَه اللغوي وصورَه الفنية، سواء المبنية وَفق تقنيات البلاغة الكلاسيكية أو المَصُوغة باعتماد آليات حديثة، وكذا أساليبَه وتراكيبَه وموسيقاه ونحو ذلك. وقد استند الكاتب إلى هذا المنهج في كثير من الأحيان، ولاسيما في الفصل الأخير من عمله النقدي هذا. إلا أنّ حُضوره لم يَرْقَ إلى درجة حضور المناهج السياقية التي وقفنا عندها آنفاً، كما أنه لم يغفل استحضار المعطيات الخارجية الفاعلة في النصوص لدى تطرُّقه إلى كثير من المظاهر الفنية والصِّياغية والبنائية للشعر المغربي المعاصر. ويدلّ على توسُّل ناقدنا بالمنهج الفني، على سبيل المثال، استفاضتُه في الحديث عن أبرز الرموز الدالة على الثورة والغضب في المتن الذي دَرَسَه، وهي النار والريح والدم، وفي حديثه عن أهمّ النماذج الأسطورية التي انفتح عليها شعراؤنا المعاصرون، واستلهموها في نظْم قصائدهم، وذلك بالنظر إلى ما تتيحه من إمكانات دلالية مهمة، وإلى ما لها من أبعاد جمالية وفنية واضحة. وقد وجد الشاعر المغربي المعاصر في أساطير مِنْ قبيل بروميثيوس، وعشتار، والفينيق، والسندباد دعاماتٍ ثقافيةً ومقوّمات فنية غنيّة لتجسيد مشاعر الرفض والتمرد على الواقع المَوْبوء من وجْهة، وللتحفيز على التغيير، ولزرع الأمل في الأنفس اليائسة بما يجعلها مؤمنة بإمكانية الحياة والبعث بعد الموت والانكسار من وجهة ثانية.

جـ- معالم منهج الكاتب في قراءة النصوص الشعرية:

لقد اعتمد العلوي، كذلك، في تناول ظاهرة الاغتراب في شعرنا المعاصر منهجاً ينطلق، في الأغلب، مِن استنطاق المقاطع والنصوص الشعرية، جاعلاً إياها مصدره الأساسَ في تبيان ملامح ذلك الاغتراب وتجلياته، وفي كشف موقف مُبْدِعي تلك النصوص من واقع الاغتراب والضياع والهزيمة. ويتضح من قراءة الكتاب، بإمعان، أن طريقة الناقد في قراءة نصوص الشعراء المُسْتشْهَد بها لم تكن واحدة، بل نستطيع أن نرصد، ها هنا، جملة من صور تعامل العلوي مع هذه المتون الإبداعية، ولعل أهمّها ما يأتي:

-1 الوصف والتحليل: وقد يمكننا التعبير عن هذا الشكل من أشكال التعامل مع النصوص باصطلاح «الفهْم»؛ كما هو متعارَف عليه في البنيوية التكوينية. وفي هذا الإطار، يُكتفى بتقديم توصيفٍ للنص يطغى عليه طابَعُ الموضوعية، وبنقل معانيه وترجمتها إلى لغة نثرية. والدلائل على هذا التحليل في الكتاب كثيرة جدّا في الفصول الثلاثة ما بعد الأول، ومثالُها قول العلوي عن مقطع لعبد الله راجع واصفاً ومحللا بما يعكس استيعابه مضمونَه: «يخاطب الشاعر عبد الله راجع النساء ليؤكد لهن أن «سناء» قد جسّدت أروع لوحة في التضحية، وكذا في الجمال؛ فجمال المرأة لا ينحصر فقط في الوقوف أمام المرآة لطلاء الوجه بمسْتحضرات التجميل، ولبْس أبهى الثياب وأغلاها، وإنما يتجاوز ذلك إلى النضال من أجل إحقاق الحق، وبسْط قِيَم العدل والصدق، حتى وإنْ كان ثمن ذلك هو الموت الذي لا مفرّ منه في سبيل الحياة»13.



ولا يقتصر الناقد، في دراسته، على تحليل المضمون فحَسْبُ، بل نُلْفيه، أحياناً، يلتفت إلى تحليل النص المقروء فنيا، مركِّزاً على تحليل صوره البلاغية وآليات بنائها وتشكيلها (الرمز والأسطورة والانزياح الدلالي...). ومن أبرز الأمثلة على ذلك قوله محلّلا صورة استعارية وردت في مقطع للطّبّال: «يوظف الشاعر انزياحاً لغويا في قوله: «تزأر الرياح»؛ حيث يجعل الزئير صوتاً للرياح، والأصل أنه صوت الأسُود، وذلك من أجل تصوير حالة التشرد التي تعتريه في المدينة؛ تلك المدينة الشاسعة الواسعة بمبانيها، والآهلة بالسكان، التي ستغدو طفلة صغيرة حينما تسمع صوت الرياح، لكأنما الخوف اختزلها، فابتلعها؛ فالتجأت إلى جسم الشاعر لتنام فيه، وتحلم كيفما تشاء»14.

-2 التفسير: إن الناقد لا يقف، في مواضع عدة من كتابه، لدى قراءته النصوصَ الشعرية، عند حدود تحليلها، بل يتجاوز ذلك إلى محاولة

تفسير معانيها، وبيان الأسباب المولِّدة لظاهرة أو لإحساس ما أو لغيرهما. ونمثل لهذا التفسير بقوله عن مقطع للشاعر الحسين القمري، حاول أن يُجليَ، في إطار تحليله وشرحه، أسبابَ عدم ارتياحه في عالم المدينة الذي تغيرت أكثر ملامحه في الوقت الراهن، وتعددت اختلالاته وتشوُّهاته: «إن التحولات، التي تعرفها المدينة، ليست، في نظر القمري، سوى تشوهات متتالية يمتد تأثيرها إلى الذات، لتصير هي الأخرى مشوّهة بفعل الاحتكاك المستمرّ والدائم بها، لذلك لم يعد أمامه إلا القول إن المدينة ليست مستقرّه ومقامه، طالما أنها مصدرُ اغترابه وتشرده، وأصلُ الرعب والخوف الجاثمين على قلبه. يقول الشاعر حسين القمري [...]. واضح أنه لن يجد مسْكنه، ومنبع سكينته، في مدينةٍ بمواصفات غير إنسانية تسلّط الرعب والكآبة على الداخل إليها، والخارج منها»15.

-3 التعليق: إن هذا الأمر يعكس مدى حضور ذاتية الباحث في عمله الأكاديمي الجادّ هذا، ويظهر ذلك من خلال جملة من الآراء والأحكام



التي كان يُدْلي بها الكاتبُ بين الحِين والآخَر، وهي أحكامٌ وتعليقات عميقة ومنطقية ووَجيهة جدّا، تنمّ عن تفاعل الناقد وفهمه وسبْره أغوار المقروء محتوىً وشكلاً معاً. ومن نصوص الكتاب الكثيرة الشاهدة على هذا الأسلوب قول العلوي معلقاً على مقطع قصير للطبال وظّف فيه إحدى الأساطير العريقة المعروفة: «لقد استطاع الشاعر عبد الكريم الطبال أن يستدْعيَ أسطورة الفينيق بشكل فني يعتمد الإيحاء لا الإملاء، فصهر فحْواها في ثنايا القصيدة دونما تعسُّفٍ أو ابتذال. وبذلك أسْعفته هذه الأسطورة على دمج تجربته الذاتية في التجربة الجماعية والاجتماعية، سعْياً إلى استنبات قيم التمرد في الأفراد والجماعات. ولعله بدون هذه القيم لن يتأتى للمواطن العربي قهْرَ اغترابه والتخلص منه»16.

-4 التأويل: وهنا يعْمِد الكاتب إلى تقديم قراءته للنص المدروس، أو لجزء منه، أو لبعض مقوّماته المعجمية والبلاغية وغيرها. ومثال التأويل في كتابنا قولُ صاحبه عن مقطع لحسن الأمراني، ورد في أوله لفظ «الطفل» موصوفاً بصفات محددة تجعل النصّ كلَّه مفتوحاً على قراءات أخرى تنأى عن تلك السطحية التي تكتفي بالوقوف عند دلالة الألفاظ المباشرة: «يُضْفي الشاعر الأمراني على هذا الطفل بعض ملامح شخصية النبي موسى، عليه السلام، التي تتعلق بشقّ الأرض بالعصا بحْثاً عن الدفء والنور اللذين يختزلهما لفظ «الشمس»؛ وذلك من أجل تحقيق الرجاء الذي تنتظره الشعوب المغلوبة على أمرها، وتوطيد الكبرياء في النفوس المكلومة؛ شأنُه في ذلك شأن النبي موسى، عليه السلام، الذي اسْتسقى لقومه بعدما كاد يهْلكُهم العطَش، فتبلّلت حناجرهم، ودبّت الحياة في عروقهم من جديد»17.

-5 المقارَنَة: وتظهر في مواضعَ عديدةٍ من الكتاب؛ حيث كان العلوي يلتفت، خلال تحليله النصوصَ ومعالجتِها، إلى مقارنتها، أحياناً، بنصوص أخرى للوقوف على ما بينها من تقاطعاتٍ وتشابُهات أو تمايُزات واختلافات أو هما معاً. وكان يرصد، في أحيان أخرى، ما بينها من تأثير وتأثر على سبيل الموازنة لإبراز تأثر عدد من شعرائنا المعاصرين بآخَرين ممّن سبقوهم أو جايَلوهم، سواء عن وعي منهم بذلك أو لا، ويتخذ ذلك، في الغالب، شكلَ تناصٍّ مع كتاباتهم بكيفية جلية أو خفية. والأمثلة على ذلك كثيرة جدّا؛ منها قولُ الناقد، في سياق دراسته مقطعاً للأمراني يتقاطع مع نص آخر للسّيّاب فيما يخص النظرة إلى النضال والتضحية بالدماء لتجاوُز الوضع القاتم، واستشراف غدٍ أفضل وأهْنأ: «يتقاطع هذا القول الشعري للشاعر حسن الأمراني مع نظرة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب إلى الدماء انطلاقاً من كون التضحية بها تعدّ مدْخلاً من مَداخِل التغيير، وإرجاع البسمة إلى الجِياع والمظلومين الذين استُعْبدوا قسْراً، وسُلبت منهم حقوقهم، وأجهضت تطلعاتهم إلى العيش الكريم، واغتيلت أحلامُهم بغدٍ يسوده العدل، وينعم فيه جميع المواطنين بالحرية والأمن دونما تمييز بينهم أو تفضيل هذا على ذاك...»18. ومنها قوله معلقا على مقطع لمليكة العاصمي يجسّد جانباً من غربتها الذاتية، مقارِناً إياه بمقطع آخر للطبال في الموضوع نفسِه، معَ التركيز على نقطة اختلافهما في طبيعة البكاء وما حفَّ به: «إن الشاعرة مليكة العاصمي، من فرْط اكتئابها، لم تعُد تملك سوى البكاء وحدها في عزلة عن الناس، وفي لحظة مُثقلة بالهَمّ والسؤال. في حين أن شاعراً آخرَ هو عبد الكريم الطبال نجده يبكي مع الأقربين، ويمشي إلى القبر مع الغرباء...» 19.

وإذا كان النّصان متجهيْن إلى رصد بعض أوْجُه التقاطع والتلاقي بين الشعراء أو بعض نقاط الاختلاف والتباين بينهم، إلا أننا ألْفَيْنا العلوي، أحياناً، يكشف، في الوقت نفسِه، الجانبين معاً لدى قراءته بعضَ الأشعار؛ كما في قوله مقارناً بين مقطعين للملياني والطوبي؛ يشتركان في بكاء الذات ورثائها، ولكنْ يختلفان في تحديد زمن ذلك: «هكذا، يرثي الشاعر إدريس الملياني نفسَه كما لو أنه يعلن موته، مثلما أعلنه الشاعر مصطفى الطوبي قبله. ولقد أتْبَعَ كلاهما ذلك بالبكاء؛ وإذا كان الطوبي لم يحدّدْ زمناً لبكائه، فإن الملياني يصرّح بأن دموعه تهْمي اليوم كله بليله ونهاره، كأنني به في حداد لا ينتهي! ولو قدر له أنْ غمره الفرح في لحظةٍ مَا، فإن الحزن سيُداهمه من جديد»20.

ونمثل لاستجْلاء الناقد بعض مَكامِن تأثّر شعراء مَتْنه المدروس بآخَرين بقوله معقبا على مقطع للمرحوم محمد منيب البوريمي تصدّرتْه عبارة «آهٍ عشرون تمرّ وخَطْوي..»: «واضِحٌ أن الشاعر منيب قد تأثر أيضاً بالشاعر الفِلَسْطيني محمود درويش في مطلع هذا المقطع الشعري، شأنه في ذلك شأن الشاعر إسماعيل زويريق، وإنْ كانا يختلفان في الإشارة والدلالة؛ حيث إن الشاعر زويريق انْساقَ وراء توظيف المُفْرَدَة نفسها (عشرون) دونما تدقيق وتمحيص، ممّا أرْبَك المعنى كما رأينا سابقاً. وأمّا الشاعر منيب فقد جاء توظيفه ذاك منسجماً مع ما يطْرحه»21.

خلاصة:

نستخلص ممّا تقدَّم أن كتاب «الذات المغتربة والبحث عن الخلاص» دراسة نقدية مُمَنْهَجَة، سارت على خطة متدرجة مُحْكمة متماسكة في بناء فصولها ومباحثها وباقي مكوّناتها، وتوسّلت بجملة من مناهج الدرس الأدبي لمعالجة ظاهرة الغربة والاغتراب في شعرنا المعاصر من زوايا عديدة، ووظّفت كثيراً من الأساليب والآليات القِرائية في تناول نصوص هذا الشعر المستدَلّ بها على امتداد الدراسة كلها. وقد قاد هذا الغِنى المنهجيُّ ناقدَنا د. العلوي، بخُطى ثابتة، إلى نتائج عميقة مؤسّسة على معطيات ومنطلقات متينة، وإلى الخروج بعملٍ رصين ومتميز على أكثر من صعيد؛ مما يجعلنا نشهد له مُطْمَئِنّين بأنه إضافة مهمة إلى المكتبة النقدية العربية المعاصرة.

الهوامش:

1- صدر للناقد، قبل هذا الكتاب، مؤلفان في المجال المذكور، نُشِرا معاً في الرياض، هما: «مفهوم الشعر عند ابن سينا» (2008)، و«الشعر العربي الحديث: من الاتباع إلى الابتداع» (2014).

2- «الذات المغتربة والبحث عن الخلاص»، 2013، ص 9.

3- نفسه، ص 8.

4- نفسه، ص ص 11 - 12.

5- نفسه، ص 12.

6- «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» لعز الدين إسماعيل، ص 400.

7- «الذات المغتربة والبحث عن الخلاص»، ص 11.

8- نفسه، ص ص 8 - 9.

9- نفسه، ص 12.

10- نفسه، ص 109.

11- نفسه، ص 132.

12- نفسه، ص 167.

13- نفسه، ص 233.

14- نفسه، ص 179.

15- نفسه، ص 177.

16- نفسه، ص 253.

17- نفسه، ص ص 261 - 262.

18- نفسه، ص 220.

19- نفسه، ص 132.

20- نفسه، ص 135.

21- نفسه، ص 127.

فيلم «جمجمة».. أو صلب المسيح من جديد

■ غسان الكشوري

ماذا لو بعث المسيح في هذا العصر في بلدة صغيرة في إيرلندا، ما الذي كان سيفعله مع أتباع ديانته، وكيف كان سيعاملهم، وفيهم العاصي والمعتاد على الخطيئة، بل السؤال المهم أيضا هو: كيف كانوا سيعاملونه هم؟

قد تطرح هذه الأسئلة كلما أعيدت مشاهدة فيلم «أغيرا.. غضب الرب»؛ تحفة المخرج الألماني هيرتزوغ، أو فيلم «المهمة» لرولاند جوفي. ويتساءل المشاهد لهذه الأعمال وغيرها، عن قضية التبشير بعد كل هذه السنوات من الدعوة للمسيحية عموما. وعن حال رجال الدين الأوائل والمتأخرين منهم من حيث نمط عيشهم وطرق تبشيرهم وكذلك تفاعل الناس معهم.

لكن فيلم «جمجمة» Calvary (أو جلجثة نسبة إلى مكان صلب المسيح بالآرامية)، لا يبشر بالكاثوليكية أو الكالفينية.. ولا يصور مجتمعا قبائليا في إحدى الغابات. وإنما يروي قصة القس «جيمس» (جسد الدور بريندان غليسون) الذي يعيش في ايرلندا (وهي من أكثر الدول تدينا بالمسيحية في أوروبا) مع سكان بلدة صغيرة، اختلفت بينهم درجات الطيبة والقسوة.. والجمال والقبح. كما اختلف إيمانهم وتشبثهم بالمسيحية الكاثوليكية ونظرتهم تجاه الخطيئة.

كتب المخرج الايرلندي «جون مايكل ماكدونا» هذا الفيلم وهو يصور فيلمه «الحارس» سنة 2011، وصوره سنة 2013 في موطنه مع نفس الممثل «بريندان غليسون». وهو فيلمه الطويل الثاني الذي كتبه وأخرجه.

ولا يمكن مشاهدة الفيلم دون طرح بعض الأسئلة حول الفيلم؛ هل هو ذو طبيعة دينية.. اجتماعية.. نفسية.. فلسفية، أو فيلم جريمة. بيد الكثيرين اعتبروا الفيلم من نوع الكوميديا السوداء، لأنه يعكس في الواقع إساءة مئات الرهبان معاملة الأطفال في المؤسسات الأيرلندية على مدى 35 عاما، حسب تقرير لجنة التحقيق في اغتصاب الأطفال في العام 2009.

مجتمع الفيلم

افتتح الفيلم بعبارة القديس أوغستين: «لا تيأس، فأحد اللصوص قد تم إنقاذه.. لا تفترض، فأحد اللصوص قد لُعن». وهو اقتباس يشكل إطارا عاما يحد زوايا الفيلم بالعقيدة الكاثوليكية.

يصور المدخل الأول في الفيلم، الأب «جيمس» داخل غرفة الاعتراف في الكنيسة بحديث مفاجئ، على حد تعبير الأب نفسه، مع شاب من خلال صوته فقط. إذ أبدى هذا الأخير رغبته بقتل الأب جيمس لا لشيء اقترفه، بل لأن أحد القساوسة اغتصبه صغيرا لمدة خمس سنوات. ولا يمكن الانتقام منه لأنه توفي، وبالتالي «فقتل قس طيب لم يفعل شيئا سيكون صدمة»، في اعتقاد الشاب، كما هو الحال الصادم باغتصاب طفل من طرف رجل دين يمثل كلمة الله على الأرض.

الجانب الروحي

جسد حضور الأب الدائم، تقريبا في كل لقطة من الفيلم (المونتاج والكاميرا تبحث عن الممثل غليسون)، مركزا للأحداث والتأثيرات الاجتماعية، رغم كونه لا يمثل لهم في القرية إلا الجانب الروحي بينهم. وتنوعت شخصيات البلدة بتنوع اختزالاتها؛ إما للصفة أو العرق أو الديانة أو الثروة أو السن.. بدءا بالمرأة الجميلة اللعوب، وزوجها المتهاون مع مرافقتها للرجل ذو البشرة الداكنة (المهاجر) أمام الجميع. إضافة إلى العجوز الكاتب الذي شارف على الموت، لكن استمراره في الكتابة والإبداع هو رفيقه في وحدته.

ونجد كذلك الرجل الغني والمكتئب، الذي هجرته زوجته وأولاده، اضطر بعدها لأن يبدي رغبته بالتبرع للكنيسة، عساه يشفى من حالته. كما نجدصاحب الحانة البوذي. والسجين المحكوم بالإعدام الذي يأمل بغفران الرب ليدخله الجنة مع الفتيات اللاتي قتلهن.

وتَمثل الجانب الأمني في مفتش يعاشر أحد اللوطيين المرتادين على البلدة. ثم هنالك الشخص الغير القادر على التواصل، الذي تراوده فكرة الانتحار أو الانضمام للجيش. وكذلك الصحة، مثلها الطبيب الملحد الذي لا يقدر الروح ولا الذات البشرية.

كما أن حضور ابنة الأب جيمس وقدومها للبلدة،



لقطة من فيلم «جمجمة»

شكل امتدادا للماضي والمستقبل بالنسبة للمشاهد أكثر ما عنته للأب نفسه. فمن خلالها إما نفتح صفحة الماضي للأب، أو نتطلع إلى كيفية عيشه معها أو ربما منعها من الانتحار مستقبلا.
لا تحكي لنا قصة الفيلم حياة الأب جيمس، ولا تصرفاته الجدية حيال بعض مشاكله المماثلة في الماضي. ولا نجد حتى ذاكرة هذا الأب (بصريا) تعود إلى الوراء، إما بشريط ذكريات أو أحداث أثرت على مساره الحالي (زوجته المتوفاة مثلا!). وهو اختيار تعمده «ماكدونا» ليجنب المشاهد ربط أيام الفيلم السبعة (الحاضر) مع تاريخ الأب. في حين أن سياق الفيلم وأحداثه ستفهمنا لاحقا، أن حاله مع سكان البلدة، كان كما هو عليه الآن. وبالتالي فتلك التهديدات لن تغير في تحركاته أو إيمانه، ليكون تعامله معها بمنطق الاحتمال والرهبنة نوعا ما.

اعتمد المخرج على المشاهد البانورامية للطبيعة التي تزخر بها ايرلندا كتصوير للبحر والهضاب وكذلك أثر الرياح. وهو أمر لا يمكن أن يغفله أي مخرج وطأت قدمه هذه البلاد (إلا قصدا). ورغم وجود هذا الجمال الطبيعي، فإن جون ماكدونا لم يسمح للمشاهد بالتعرف على جغرافية البلدة، وأراد أن يختزلها في عينة مختلفة من الناس في شخصيات لا تتشابه بينها. وتجسد أبعادها التعامل البشري مع غرائزه وخطاياه ودوافعه الطبيعية.

كما تخللت الشخصيات حوارات شبه استرسالية أو إنشائية أحيانا، بنى المخرج عليها الصورة المصاحبة لفضاء السيناريو. فالبحر أو الصخرة أو اللوحة مثلا هم من يخلقون الحوار، وعليه تتقدم النقاشات إلى الاستنتاجات إلى النتائج الدينية أو النفسية.

أزمة المسيحية في الفيلم

تقع أحداث الفيلم في مدة زمنية بين الأحد الأول والأحد الآخر، وهو يوم يجتمع فيه الناس للصلاة عند معتنقي المسيحية (كما الجمعة عند المسلمين). وهذه الزمنية قد لا تبدو مهمة لولا تحديد ذلك الشاب (القاتل) يوم تنفيذ وعيده بقتل الأب جيمس. لأن من يريد أن يقتل فلن ينتظر يوما محددا ليبلغ ضحيته به. وإلا فاختياره يوما غير الأحد لن تكون له رمزيته الدينية (لا عند القاتل ولا المقتول). لكن هل مجيئه للاعتراف أو للانتقام؟ للصفح أو للنسيان؟ لتخليص نفسه من الرمزية الكنسية التي بداخله؟ أم لبعثرة أوراق ممثلي الكنائس (كما عرف مؤخر بقضية الفضائح الجنسية للقساوسة في أوروبا)؟

وظهرت الأبرشية (التي تندرج ضمن سلطتها كنائس المدينة)، في الفيلم بشكل ساذج وغبي إلى حد ما، ولا تقنع أحدا في جديتها وتعاملها مع الأحداث. فعندما رفع الأب جيمس شكوى التهديد للأبرشية، وجد أسقفها على مائدة الإفطار وغير متفاعل مع خطورة الحدث. إلى درجة جعل الأب جيمس يتخذ قراره لوحده. كما وجد نفس الأسقف، بعد حرق كنيسة تلك البلدة، في المرة الثانية، بين الورود في حديقته، رغم أن الأمر أضحى يهدد ممثلي الكنيسة ووجب الحزم فيه.

حضور الموت

لا يخلو حوار بعض الشخصيات من سخريتها من حب الكنيسة للمال أو من رموز الدينية، أو من تعاملها المعاكس لطبيعة خطابها اليومي. من خلال تحوير أفكار الكنيسة أو اعتقاد الناس نحو بعض القضايا. بل حتى مشهد تبول الشخص الغني على إحدى لوحاته الغالية والمفضلة لديه، صُوّر (إخراجيا) كأنه موجه للقس جيمس.

وكان لحضور فكرة الموت (كما هو سائد في المجتمعات الأوروبية) تأثير كبير على إيمان الشخصيات، إما انتحارا كابنة الأب جيمس وحبيبها الانتحاري الياباني.. ومايلو العاجز عن التواصل.. والعجوز الكاتب.. والمحكوم بالمؤبد. أو موتا طبيعيا كحادث المستشفى، الذي تمخضت عنه رسالتين؛ الأولى في كون « إيمان البعض هو مجرد خوف من الموت ». والثانية أن «العيش بحب عدل في هذه الحياة».

يبدو أن هذا القس الطيب لم يتحمل استهزاء الناس به فقط، بل امتد إلى تحمل أخطاء رجال الدين الآخرين مثله. وبالتالي فهو يلعب دور المخلص على تلك الأرض، وهو حامل الهم النفسي والتاريخي للكنيسة كدين وفعل. ولذلك جاء عنوان الفيلم «جمجمة - Calvary» مشيرا إلى عملية صلب المسيح، التي توحي بخاتمة القتل وبضرورة وجود شخص يتحمل خطايا البشر. وقد انتصرت الخطيئة بعد موت الأب جيمس، واستمر معها ندم النفس البشرية، والإحساس بجمال الحياة أو قبحها. لكن الجميل ورغم كل هذه الأحداث، فرُوح «المسيح» جيمس تمثلت في ابنته، وأنبتت فضيلة الصفح والغفران التي هي أولى فضائله.

عوالم سردية



■ نجيب العوفي

عبد الجبار السحيمي

كان مجيء عبد الجبار السحيمي إلى مشهدنا الأدبي والصحفي أوائل الستينيات من القرن الفارط، كمجيء نسمة ربيعية ريانة أنعشت هذا المشهد وأحيته، وضخت في أوردته دماء جديدة وفتية، وأشرعت أفقه بحق على حداثة أصلية وجميلة في الكتابة.

ولتجلية وتبيان أهمية وقيمة الدور الأدبي الذي أنجزه السحيمي، لا بد من وضعه وقراءته في السياق التاريخي الذي بزغ فيه اسمه وتفتقت موهبته، وهو سياق الستينيات، أو لنقل تحديدا، سياق أوائل الستينيات التي تلي مباشرة أواخر الخمسينيات.

سياق تاريخي حاسم ولاغم، سواء على المستوى السياسي أو على المستوى الثقافي والأدبي.

سياق التحم فيه السؤال السياسي بالسؤال الثقافي والإبداعي التحاما جديدا، منقحا ومزيدا، بحثا عن أفق جديد وملائم للمغرب، أفق الحداثة السياسية والثقافية.

وفي المجالين معا، السياسي والثقافي، أبلى السحيمي وصال وجال دونما كلل أو ملل.

ويبقى المجال الثقافي - الأدبي في تقديري، هو المجال الحيوي الأهم الذي نشط فيه السحيمي وآتى فيه أكله السائغ.

وكانت جريدة (العلم) هي نقطة عبوره إلى القراء والمتلقين، وهمزة وصله بالمشهد الأدبي والصحفي.

ومنذ المقالات والخواطر الأولى التي خطتها براعة السحيمي فوق أعمدة (العلم)، بدأ الإسم يشد إليه الأنظار بقوة، وبدأ قراؤه ومتابعوه يتكاثرون عددا.

كان الإسم هنا، عبد الجبار السحيمي، يعني جاذبية خاصة وآسرة في الكتابة الصحفية، ومذاقا جديدا وفريدا في الكتابة، هو أقرب ما يكون إلى ذلك المذاق الشرقي الرفيع،

ولنكن هنا صرحاء.

فقد كانت الكتابة الصحفية المغربية في هذا الإبان، أوائل الستينيات، في بدايتها التحديثية الأولى. أعني في طور تكونها و تخلقها و بحثها عن ذاتها. ولم تكن تستند إلى تقاليد راسخة وقبلية يمكن أن تؤسس عليها.

كانت الكتابة الصحفية، كما كانت الكتابة الإبداعية، عصاميتين ويتيمتين بامتياز.

من هنا اتسمت الكتابة الصحفية المغربية الأولى، غداة الستينيات، ببعض مظاهر المخاض الأدبي، وتفاعلت فيها أنماط أساليب مختلفة، من إنشائية إلى سجعية إلى تقريرية إلى خطابية إلى وجدانية الخ. علما بأن هذه الكتابة الصحفية الستينية، كانت أرقى مستوى وأحدث ديباجة وأصفى عبارة من الكتابة الصحفية السابقة، في الخمسينيات والأربعينيات.

ولقد طلع علينا السحيمي بحق، ومنذ هذه السنوات المبكرة من الستينيات، بأسلوب جديد في الكتابة، سهل وممتنع، ممتع ومفيد، سرعان ما أضحى شرعة وقدوة لدى الأجيال اللاحقة من الكتاب والصحفيين. وعبر مختلف المنابر والواجهات الصحفية والسياسية.

لكن، من الصعب جدا أن يقع الحافر على الحافر. فالأسلوب هو الشخص ذاته، ومن الصعب، إن لم نقل من المحال، أن تتماثل الأساليب وتتماثل الشخوص.

ومهما يكن من أمر،

فقد افتتح السحيمي أفقا جديدا للكتابة الصحفية والأدبية منذ طلائع الستينيات، واشترع ما يمكن أن ندعوه «حساسية» جديدة في الكتابة، متخففة ومتحررة من دالة الكتابة التقليدية وآثارها، ونازعة عن قوسها الخاصة.

وهذا صنيع، لو تدرون، كبير.

لم يتخرج السحسمي من كلية للإعلام أو معهد عال للصحافة. بل تخرج من مدرسة الإبداع.

جاء إلى الصحافة أو تسلل إليها من باب الإبداع.

جاء من القصة القصيرة إلى الكتابة الصحفية، أو لنقل، إنه جاء إليهما سوية مسكونا بهاجس الإبداع، لا يفارقه لحظة، سواء أكتب قصة أم مقالة سياسية.

وللتذكير، فالسحيمي يعد من الرعيل أو الجيل الثاني المؤسس للقصة القصيرة المغربية.

وهو الجيل الذي قام بتحديث وتجنيس القصة القصيرة المغربية، وتخليصها من عوالق وآثار الولادة الأولى، وربطها بإيقاع العصر وإشكاله وحداثته.

وتعتبر مجموعته القصصية الرائدة (الممكن من المستحيل)، الصادرة في 1969، والمنشورة نصوصها على امتداد الستينيات، من أبرز وأجمل المجامع القًصصية الصادرة في هذا العقد الستيني. وهي، على كل، مجاميع لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة إلا قليلا.

وقد كانت مجموعة (الممكن من المستحيل)، أكثر هذه المجامع نزوعا إلى التحديث والتجديد وإحساسا بهما.

يتبدى هذا النزوع التحديثي أو الحداثي للوهلة الأولى، منذ عنوان المجموعة الدال المفارق لكل العناوين السابقة (الممكن من المستحيل). كما يتبدى من خلال لوحة غلاف المجموعة الصفراء التشكيلية المجهولة النسب.

ويتبدى هذا النزوع بشكل خاص وأساس، من خلال لغة و بناء النصوص القصصية و تيماتها ومتونها الناضجة من ابناء المرحلة، مرحلة الستينيات.

وهي تيمات ومتون تصور وتجلو الحيف الاجتماعي الذي بدأ ينخر الجسم المغربي، والأدواء الوبيلة التي تعيث فيه.

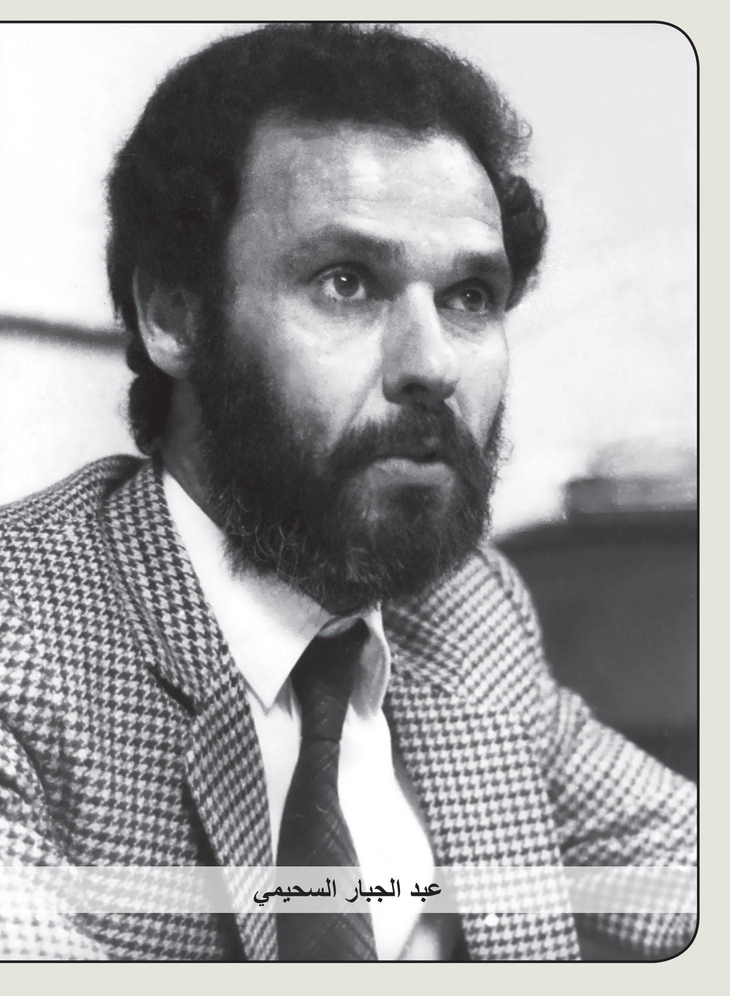
وقلم السحيمي منذور دوما لتنطس الأدواء والعلل الاجتماعية والسياسية والثقافية، سواء أكتب قصة أم مقالة أم خاطرة.

ولا نريد أن نغادر مجموعة (الممكن من المستحيل)، دون استحضار فقرة من التعليق الجميل الذي كتبه الأديب الكبير محمد الصباغ، على ظهر غلافها الأخير.

يقول الصباغ:

«قطعة فريدة هذا الفتى، في صمته، ونزواته، وتألقاته، ورفضه، هذا الذي يطرق بالكلمة الكبيرة -كل صباح- الأرتاج الصدئة، ثم يمضي في طريقه بسيطا، كقمحة، كغصن نعنع، ولا يلوي وراءه.

ابن الهنيهة هو،
إذا ما أحرقته، أحرقها.
فالانفعال بعث فه وقيامة، شأن المهمين المرهفين الذين يحرقهم الحب الكبير في الساحة العمومية. تلك همومه، ومن هذه الهموم الإنسانية، جاء عمق صدقه ينبئ عن أصالة ريشة تتحرك، تتحرك، فتهز كل من حولها، وكدت أقول تزلزل.
أصيل وخبير من خبراء الكلمة، وبالأحرى الكلمة القاصة».1
أجل،
لقد صدق الصباغ و هو الخبير بالكلمة، إذ ينعت السحيمي بأنه أصيل وخبير من خبراء الكلمة.
سواء أكتب قصة أم كتب سياسة، في كلا المجالين، القصصي والسياسي، ثمة حضور شفاف للإبداع.
ثمة بهجة الكتابة،
بالمعنى الشعري والجمالي العميق لكلمة (بهجة)، وبالمعنى البارتي، العميق لكلمة (كتابة). وهذه البهجة الكتابية أو الكتابة البهجة، ليست مقصودة لذاتها أو مرسلة على عواهنها، بل هي مشغوفة ومؤطرة برؤية سياسية نقدية ثقابة وجريئة، لا تهادن أو تساوم، حتى ضمن الحزب السياسي الذي يتحرك السحيمي في حماه، حزب الاستقلال. وكثيرا ما أثارت كتابات السحيمي في هذا الصدد، نقعا وغبارا، وكثيرا ما جرت عليه توابع وزوابع.
وهو بذلك، يقدم مثالا لـ«المثقف العضوي» والحزبي الملتزم، بالدلالة الغرامشية لهذا المصطلح.
لكن السحيمي يبقى دوما، وفي صميم الإبداع، كما ألمحت. يبقى مبدعا وفنانا، حتى وهو غارق في حمأة السياسة وخائض في غمار هموم الحياة اليومية للمواطنين.
وقد نختلف إلى هذا الحد أو ذاك، مع أطروحات وأفكار السحيمي السياسية، وفي الاختلاف رحمة للعالمين، لكننا لا نملك إلا أن نتجاوب ونتعاطف مع كتابته ونبتهج بها.
وذلك هو ربحنا الحقيقي من السحيمي. وكتابته الصحفية والسياسية لذلك، لا ترتهن لموضوعاتها الآنية وهمومها الظرفية والسياسية. أي لا ترتهن لـ«المناسبة» العابرة، بل ترتهن أساسا لجماليتها وشعريتها الخاصة، في اقتناص اللفظة وسبك العبارة وتوليد اللمحة والصورة، والكناية والاستعارة، بمهارة وذكاء.
هذه الجمالية الأسلوبية هي التي تميز كتابة السحيمي، وهي التي تمنحها قيمتها وأهميتها، أكثر من الموضوعات والهموم التي تقاربها. علما بأن كتابات السحيمي منذ الستينيات إلى الآن، تشكل أرشيفا تاريخيا حيا لمغرب المنتصف الثاني من القرن العشرين. وحبذا لو جمعت هذه الكتابات وطبعت، تنويرا للأجيال الجديدة وتغذية لذاكرتها، على غرار كتابه الصغير والجميل (بخط اليد).
السحيمي إذن، مبدع و فنان أنى نقل قلمه.
ولا يمكن لهذا القلم إلا أن يكون مبدعا وسنا نافذة وشاحذة، سواء أغاص في حمأة السياسة، أم في بحران الهموم اليومية ومشاغل الوقت.
لنقرأ هذه الفقرات - الشذرات من كتابات السحيمي، كمسك ختام لهذه السطور، وهي مستقاة من كتابه الرشيق (بخط اليد).
في أولى مقالات هذا الكتاب (إذا عاد المساء ولم أعد)، يكتب السحيمي عن القمع المنهجي الذي كان يقتنص مناضلي ومثقفي المغرب في سنوات الجمر، سنوات الستين والسبعين:
«.. وإذا جاء المساء، وأنا بعد لم أطرق باب البيت، لا تظني أنني تهت عن الطريق، فأنا أعرفه مغمض العينين، يقودني إليه التعب والفرح والشوق.
ابحثي عني في مكان آخر.
وإذا عاد المساء ولم أعد.
لا تبحثي عني في قسم المستعجلات، ولا تزعجي أحدا من الأصدقاء والأهل، ولا تفكري في رفع دعوى ضد مجهول.
إذا عاد المساء و لم أعد،
لا تصدقي إذا قالوا لك: أنني انتحرت، فأنت تعرفين أنني أحب الحياة.. أحبها كثيرا وعميقا».2
وفي مقالة بعنوان (مرض البراءة)، يكتب عن حالة (الاستثناء) سيئة الذكر، التي عانى منها المغرب الأمرين:
«..سوف يأتي يوم، يحاسب فيه الناس على الصمت.
سوف يأتي يوم، يحاسب فيه الناس على أن أرض الله واسعة فلم يهاجروا..
سوف يأتي يوم، تفزع فيه المرضعة عمن أرضعت.
علامة ذلك اليوم، انتشار مرض البراءة،
مرض الصمت والصمم وإغلاق العينين.
وسيدنا بشر الحافي، ذلك الصوفي المختفي في الرمضاء، حين أفزعته المدينة في تقاتلها على المصلحة الشخصية، وانتهاز الفرص والغيبوبة، أطلق ساقية الريح.. وما زال يجري.
كان ذلك، في حالة ملتبسة بين الطارئ والمعتاد، الاستثناء والقاعدة.
ورحم الله إنسانا قال: اللهم إن هذا منكر.
سجله الطبري في تاريخه».3
وفي مقالة بعنوان (مخلوقات وديعة)، يكتب عن تحول المثقفين وانقلابهم الإيديولوجي:
«أفلاطون لم يكن لديه مسدس ليشهره على «الثقافة»، لكنه حين أقام دنيا سماها «فاضلة»، طرد عنها الشعراء، ربما لأنهم مخلوقات قادرة على الحلم، لا يعجبهم عجب..
كان يا مكان..
لا الرجل هنا و لا أفلاطون..
لا المسدس و لا الثقافة.
يغريني دائما أن أفكر، في هذا التحول الذي يلف حياة الناس المشاهير، والذي يحدث بطيئا، أو بصورة انقلابية.. (...)
كان يا مكان..
لا رجل المسدس هنا، ولا دنيا أفلاطون الفاضلة. ولا الثقافة.. ولكنه لو كان حيا، رجل المسدس ذاك، لأصابه الذهول مما حدث للثقافة وما حدث للمثقفين، ولربما فكر أن يدعوهم إلى سهرة في بيته، احتفاء بكل هذا التحول الذي جعل هؤلاء المشاغبين مخلوقات وديعة.»
الخ.. الخ..
ولسائل أن يسأل:
هل هذا أدب أم سياسة ؟
إنه كلاهما معا.


عبد الجبار السحيمي

وإنهما وجهان لعملة واحدة، هي عملة الإبداع.
هذا هو السحيمي الكاتب.
وهذه كتاباته، تشف عنه أديبا، كما تشف عنه سياسيا وصحفيا، ورائيا نافذ الرؤية.
تحية إجلال لروحه وإبداعه.

إحالات:
1- «الممكن من المستحيل»: عبد الجبار السحيمي، ط1، 1969، مطبعة الرسالة، الرباط، صفحة الغلاف الخلفي.
2- «بخط اليد»: عبد الجبار السحيمي، ط1، 1994، سلسلة شراع، طنجة، ص.11.
3- «بخط اليد»، ص.18-19.
4- «بخط اليد»، ص.39-40.

مفهوم العالمية والفوز بجائزة نوبل





■ يونس إمغران

* كلما تم الإعلان عن الفائز بجائزة نوبل في هذا المجال أو ذاك، إلا وأعيد طرح السؤال الإشكالي حول عدالة هذا الفوز؟ ومدي صدقية المانح؟ وطبيعة قيمة إبداع الفائز والممنوح؟.

السؤال قديم، والشك في سلامة إبداع الفائز معبر عنه بالواضح والمرموز، والنقد والاعتراض والرفض لنتائج الأكاديمية السويدية المكلفة بهذا الحدث صناعة واحتفالا، من الأمور التي أضحت تقليدا سنويا يرافق بانتظام وانسجام عملية كل إعلان بالفوز.

لا جدال في أن عددا من الفائزين بهذه الجائزة الغربية، يستحقونها عن جدارة، خصوصا إذا تعلق مجال المنافسة بمهن وميادين الطب والفيزياء والكيمياء؛ رغم حدوث بعض الانزلاقات القليلة والضيقة في بعض الأحيان النادرة. لكن عددا آخر من الفائزين بهذه الجائزة، وخاصة في مجال الآداب، لا يستحقونها مطلقا، أو لنقل لا يستحقونها بشكل أو بآخر. والسبب بسيط جدا، يتمثل في كون الأدب بأجناسه المختلفة والمتنوعة، معقدا، ويصعب، على المتخصصين فيه، حسم الحكم في جماليته وجودة إبداعه، مهما برعت يراعهم وأفهامهم وفطنتهم في تحديد المعايير، وتدقيق الضوابط، وتنويع زوايا القراءة والنقد والتحليل والتجريح. لذا يبقى اتهام الجهة المانحة بنزوعها في حالات كثيرة نحو الانتصار لديانة معينة، أو ايديولوجية معروفة، أو حضارة غالبة، أو اتجاها سياسويا عولميا مقصودا، ذا مشروعية لا تخلو من وجاهة ولا من مصداقية.

ولا يخفى على أحد أن نصيب المبدعين العرب من هذه الجائزة كادت أن تكون صفرا على اليمين وآخر على الشمال، لولا الفوز اليتيم والفريد والخجول الذي ظفر به الراحل نجيب محفوظ رحمه الله.. فهل قرائحنا الإبداعية نحن العرب - فضلا عن المبدعين المسلمين - غير قادرة على نسج نصوص ساحرة بسبرها لأعماق الحياة الإنسانية؛ لغة وأسلوبا وفكرة وحلا؟ ألم يكن أحمد شوقي أمير الشعراء، وطه حسين عميد الأدب العربي، وعباس محمود العقاد أعجوبة دهره، وعبد الله كنون فريد عصره، وجبرا إبراهيم جبرا الروائي والرسام والناقد التشكيلي، وعبد الرحمن منيف قطب الرواية العربية.... وغير هذه الأسماء التي لا تعد ولا تحصى.. يستحقون الفوز بهذه الجائزة؟؟؟.

إن أغلب النصوص الأدبية الفائزة بجائزة ألفريد نوبل صانع العنف المتفجر، لا تمتاز عن غيرها من النصوص التي كتبها وصاغ مضامينها أدباء من إفريقيا وآسيا (والعالم العربي). بل يمكن الجزم بأن نصوصا أدبية لمبدعين عرب فاقت غيرها روعة وجمالية وحكيا عن العالم والإنسان والتاريخ والسلام والحق والسياسة والدين، لكنها - يبدو أنها - لم ترق لمزاج الجهة المانحة؟ ولم تحظ بمباركة المتدخلين في عمليات الفرز والانتقاء والرضا والسخط... وهم كثر - والحمد لله - يتجاوزون حدود السويد الجغرافية.. من هنا يعاد طرح أكثر من سؤال على الأسماع والأبصار: ما هي معايير الأكاديمية السويدية لمنح هذه الجائزة؟ وهل منحها يهب للفائز بها، هدية دخول جنة الأدب العالمي؟ وهل الإعلان عن اسم الفائز اعتراف بموهبته ونجوميته الأدبية، وقدرته على مساءلة الواقع والخيال والذاكرة، وقراءة الأحداث الإنسانية بآلامها وعذاباتها وأفراحها واحتفالاتها؟.

وعليه، فإن المؤكد، ونحن نبارك للكاتب الفرنسي باتريك موديانو فوزه بجائزة نوبل للآداب، هو أن الثقافة العربية المعاصرة أنتجت لنا روائع أدبية خالدة، تستحق كل تنويه وتقدير وفوز، كما أنها كشفت لنا عن أسماء مبدعة عملاقة لا يعلى عليها عطاء وخيالا وسحرا وأخلاقا.. ودليلنا في ذلك؛ هو أن مئات من أعمال هؤلاء العمالقة الأدبية / الروائية والشعرية والمسرحية؛ ترجمت إلى عشرات من اللغات الحية، وأثرت على كثير من الخلق في الغرب والشرق، وكانت سببا في قدوم ملايين السائحين إلى ديارنا، والاغتراف من ثقافتنا وتراثنا، ومحاولة الإبداع من أمكنتنا.. وقد أعجز عن سرد الأسماء التي أصبحت عالمية بفعل الترجمة وتفاعلاتها الإنسانية، أبرزها محمد شكري وعبد الرحمن منيف وتوفيق الحكيم وطه حسين ومحمود تيمور وعبد الله العروي وغيرهم كثير. غير أن ما ينبغي الإشارة إليه في هذا الصدد، هو أن إبداعات هؤلاء، والتي قرأها ملايين الناس، أسست لعوالم إنسانية غير معقدة، مفروشة بالحلم والسلام والحب والتعايش والاختلاف المثمر، كما أضاءت جوانب شتى من روح الإنسانية المظلمة، وقدمت للحياة والكون والإنسان حلولا للبقاء والنمو والتفاعل الحي الإيجابي.

ومن ثمة، فإن العالمية في المفهوم الأدبي؛ لا تمنحها جائزة نوبل، ولا جائزة غونكور، ولا جائزة بوكر العربية، ولا أية جائزة مادية ومالية.. وإنما تتحقق العالمية بما يبدعه الكاتب من نصوص مكتوبة أو شفهية متماسكة وواعية بحاجات البشرية وطموحاتها الإنسانية، وتتحقق بالإقبال الجماهيري على قراءتها وتمثلها، ومحاولة ترجمة مضامينها إلى حياة معاشة.. إلى حياة واقعية تنتصر فيها القيم، ويعلو بين تعاقب أيامها صوت الحق، وتنتصر عند احتدام أحداثها الفضيلة، ويحافظ فيها الإنسان على البيئة.. في حين تبقى جائزة نوبل مجرد حدث أنساني قد يساعد البشرية في إنجاز التقارب بين المجتمعات، أو في العمل المشترك على تحقيق وصية ألفريد نوبل الذي ذهب إلى لقاء ربه بعد أن ترك الأرض بيد عفريت الديناميت... وهي جائزة لا تختلف عن سواها مهما حاول منظموها إيهام المبدعين، هنا وهناك، بعكس ذلك.



نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة





بمناسبة عيد الإستقلال المجيد

يتشرف السيد **محمد الصوردي** المدير العام لشركة **FASORTEX SARL**
أصالة عن نفسه ونيابة عن عمال ومستخدمي الشركة برفع أحر التهاني وأصدق الأماني
لصاحب الجلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة
راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد
أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.





بمناسبة عيد الإستقلال المجيد

يتشرف **أطر ومستخدمو وعمال** شركة **RENTATEX SARL**
برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لصاحب الجلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده
وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته
بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد
وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



Linam Solution
Production & Communication Audiovisuel

Réalisation et concept vidéo
Film - Vidéo Clip - Reportage - Pub Tv

www.linam-solution.com

Complexe Commercial Mabrouk
77 rue de Fès, 8ème Etage N° 24 Tanger 90010 Maroc.
Tél & Fax: (+212) 0539 32 54 93
E-mail : contact@linam-solution.com